د. محمد مرتاض

السرديات

في الأدب العربي المعاصر



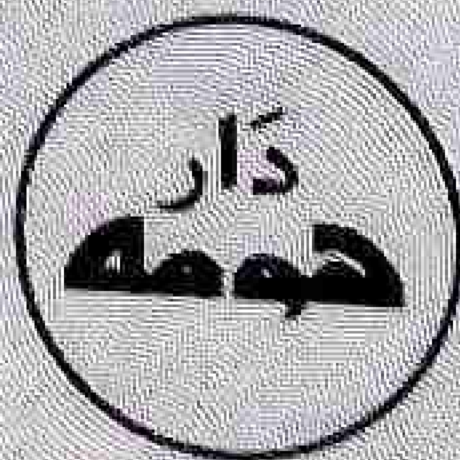
السرديات

[illegible]

د. محمد مرتاض

السرديّات

في الأدب العربيّ المعاصر



– صنف : 4/493

– الإيداع القانوني : 6595/2013

– ردمك : ISBN :978-9961-65-844-4

www.editionshouma.com

email:info@editionshouma.com

ليس ثمّة فنّ من الفنون الأدبيّة الحديثة نال من الاهتمام ما نالته السّرديّات، ولاسيّما الرّواية والقصّة القصيرة، وقد يعود السرّ في ذلك إلى أنّ "الرّواية والقصّة هي ضروب من الكتابة النّثريّة الشّديدة القدرة على إنجاز الاتّصال في العمق، وفضلاً عن ذلك فإنّها تناقض الرّتوب والزّيف والغثاثة والضّحالة، وتمنح الإنسان فرصة للسّموّ لا تقلّ عن الفرصة التي يمنحها الشّعر"[1]. فقد خُصّصت لها ندوات، ونُظّمت أيّام دراسيّة حولها وملتقيات، واحتدمت بين النقّاد حول هذا السّارد أو ذاك الصّراعات، فتباينت وجهات النّظر، وتصارعت الأقلام تأييداً لهذا وإقصاءً لذاك ممّا كان له انعكاس مباشر على تأجيج جذوة الصّراع، ومضاعفة المقروئيّة لعمل من الأعمال المنشورة في مصر أو السعودية أو المغرب أو سورية...

ولعلّ أنّ التّواصل القائم بين الأقطار العربيّة عن طريق الفضائيّات والشّبكات العنكبوتيّة قد غذّى هذه العناية وأمدّها بمزيد من الاهتمام، فهذا العالم التّكنولوجيّ ساعد كثيرا المثقّفين، ومكّنهم من استكشاف ما يُنشر من أعمال، وما يصدر من آثار. أضف إلى ذلك جماليّة النص السّرديّ، وقربه أكثر من عواطف المتلقّين، والتصاقه بالمشاعر الإنسانيّة، طالما كان كلّ نصّ سرديّ يطرق مشكلا اجتماعياً، أو يشرح آفات بشريّة، أو ينقل عالما من الخيال جميلاً ومثيرا تظلّ نفس المتلقّي سابحة معه في يمّ السّحر والوجل والجلل أحياناً.

والصّفحات التي حبّرناها في هذا الكتاب تعبّر بصدق عن بعض أولئك، فقد كُتبت هذه المقالات على فترات، كان بعضها قد قُدّم في ملتقى أو مؤتمر، وبعضها الآخر كُتب رغبةً في تنشيط الحركة النقدية، وبعضها الثالث جاء على إثر الانتهاء من قراءة عمل ما؛ محاولاً أن يُشجّب ما لا يتلاءم وطبيعة المتلقّي العربيّ، ويتنافى مع قيم المجتمع ومكوّناته.

(1) القيمة والمعيار: د. يوسف سامي اليوسف، ص91.

ذلك، والمقالات التي يتألف منها هذا الكتاب هي عبارة عن فصول أو مباحث، كلّ فصل منها يتناول موضوعا ذا صلة بالجانب السّردي"، والتي تُفضي كلّها في النّهاية إلى يمّ السّرديّات الطّافح بتموّجات. بيد أنّ الغالب عليها إنّما كان متعلقًا بموضوعات جزائريّة سجّلت لنا جانبا من هذا الأدب العربيّ الذي كان إلى عهد قريب منعدم الذكر، وكان الاهتمام يدور فقط حول المكتوب بالفرنسيّة. ولكنّا حاولنا مع ذلك، أن يشتمل هذا الكتاب أيضا على مقالتين أخريين عن العالم العربيّ: الأولى تتعلّق بالتّجربة الرّوائية الجديدة حيث وقفنا عند أربعة أعمال تمثّل كلاًّ من سورية وموريتانيا وتونس والجزائر، فاتّضح لنا أنّ الرّوائيّين الأربعة كانت أعمالهم قد استوفت شروط الرّواية الجديدة، وبلغت أوج الرّوعة في التّجريب. ومن الأعمال القصصيّة التي استرعت الانتباه، واستوقفت المتلقّي مجموعة أحمد زياد محبّك الموسومة "عريشة الياسمين"، والتي تُعدّ بحقّ قمّة في الوصف والسّرد والحبكة ولحظات التّأزّم والأحداث التي كانت من وراء تفوّق هذه المجموعة على كثير من الأعمال السّرديّة التي صدرت في سورية وفي غيرها من البلدان العربية الأخرى.

وبما أن الجزائر اختيرت أُنْموذجاً للسّرديات، فقد وقفنا عند رسالة القاصّ والآفاق المستقبلية للقصّة القصيرة في الجزائر. والحداثة عبر القصّة القصيرة في الجزائرية في الثمانينات و البنية السّردية في الأنفاس الأخيرة والتّجاوزات والهوس الجنسيّ في ليليّات إمرأة آرق، وإطلالة على القصة القصيرة في الغرب الجزائري والتّجربة الرّوائية الجديدة في العالم العربي. وختمْنا الكتاب بملحق خُصّص لوقْفة عند جانب من نتاج (ماركيز)؛ ويتعلق الأمر بمجموعته القصصيّة "جنازة الأم" العظيمة وجاء هذا الملحق مع نتاج العالم العربي لأننا اعتمدنا التّرجمة العربيّة للمجموعة المذكورة فلا ضير في تصوررّنا، أن تدرج ضمن

محتويات الكتاب على أنها ملحق له فحسب و الموضوعات جميعها مثلما ألمحنا إليه آنفا تتضافر فيما بينها لتؤلف في النّهاية عملاً متكاملاً يعرّف بالأشكال السّردية في بعض الأقطار العربيّة وبعكس صورة الثقافة العربية في الجزائر بعد الإستقلال، وماستطاعت أن توصله إلى الأجيال الجديدة في هذا البلد فاجتازت بكلّ قوّة وثقة حدود وطنها لتتناغم مع إيقاع ثقافة الأقطار العربيّة الأخرى..

تلمسان، في 25 أبريل 2008م.

محمد مرتاض

رسالة القاصّ والآفاق المستقبليّة
للقصّة القصيرة في الجزائر

- نظرة عن القاصّ والقصّة :

أُثِرَ عن ابن خلدون قوله يُعرّف الأدب على أنّه "هو الأخذُ من كلّ شيء بطرَف" وكان هذا الحكم على الأدب مقبولا والتّعريف به مسلمّاً على عهد المفكّر الاجتماعيّ الكبير، أمّا في زماننا هذا وبعد ما تحدّدت الدّراسات، وتنوّعت النّظريّات والمذاهب والمدارس الأدبيّة، فقد غدا من العسير على أيّ أديب عربيّ أن يلمّ بكلّ العلوم والفنون، ولكنّ هذا لم يمنعه من الإحاطة بأدناها وأهمّها، وفي طليعة كلّ ذلك التسلّح بعلوم اللّغة العربيّة : كعلم البلاغة، أو على الأقلّ يطّلع على أهمّ القواعد فيها حتى يستخدم منها ما يراه ملائماً لأسلوبه، وصالحاً لمقامه، ولست أقصد هنا أن يصنع ما افترضه (أبو هلال العسكري) وألزم به الأدباء فظلوا مغلولي نظرياته لفترة طويلة ونعني نظرية الصّنعة التي اشترطها النّاقد العربي، وإنّما القصد أن يطّلع على هذا الموروث، ويستنير بأساليب العرب الجميلة ليوظّفها إن دعا الدّاعي إلى ذلك بعدما يطوّرها ويُعَصْرِنُها.

وبالإضافة إلى ذلك لابدّ له من إتقان علوم الأدب التي "ترتبط بأداة التعبير، أي اللّغة. واللّغة علم قائم بذاته، فهي ليست النحو والصرف وحسب، وإنّما هي أيضاً فقه اللغة، والصّوتيّات اللّغويّة، وعلم اللّغة المقارن، ويضيف إليها [بعض النقاد] علوم القراءات واللّهجات"(1).

وواضح أنّه إذا كان مطلوباً من القاصّ أن يلمّ على كلّ ما سبق ذكره من علوم اللّغة العربيّة، فإنّه من من وجهة أخرى، يندب له أن يربط نفسه بثقافات عصره العديدة، فيطّلع على المذاهب الأدبيّة، ولاسيّما الجماليّة منها، أو التّي لها علاقة وطيدة بمجتمعنا الجزائريّ النّامي كالواقعيّة، أو ما يمتّ بصلة إلى بعض الأعمال القويّة كالرمزيّة مثلا. ذلك لأنّ عصرنا الحالي يفرض على القاصّ ألاّ يتقوقع على نفسه، فيجتزئ بمطالعاته الذّاتية القاصرة التي قد لا تعدو جريدة أو مجلّة، ثم

---

(1) فاروق خورشيد : هموم كاتب العصر ص47.

يتكل على موهبته وحدها زاعماً أنه عبقري، فإن الواقع يعلمنا بأن الذي ما يكتبه المرء هو من مطالعاته أو اطلاعاته أو تحرياته الخاصة !...

إنني أؤكد بأننا حين نتفهم هذه المذاهب أو نستوعبها فليس من الضروري لنا أن نتمذهب بها، باعتبار أن الأصالة الفنية – كما يقول النقاد – لا تأتي من التقليد، وفي تقديري أن هذه الأصالة لا يمكن لها أن تحصل بالسطو على كل ما هو غربي، والتهام الفج والناضج مع الخلط بينهما، وإنما لابد لنا من التأني فيما نميل إليه، وندافع عنه.

هذا، ولقد كانت القصة حكاية تُروى يُعجب بها السامعون، فكان هدفها الأساس هو التسلية والقفز السريع في قراءة الفقرات والصفحات للوصول إلى النهاية، وعندئذ يرتاح القارئ ويتنفس بعمق أو يتنهد ويتحسر، وهو في كل الحالات يركن إلى لحظة هادئة بعدما كان صدره ضيقاً حرجاً كأنما يصعد في السماء !

ونظراً إلى إقبال القراء على هذا النوع من القصص، وهو ما يطلق عليه العقدة أو الحدث، فقد كان القاص يصب كل عبقريته ويسخر كل فكره من أجل أن يستهوي السامع أو القارئ إلى العقدة التي تجعله يتتبع بنهم وتقطع أنفاس أحداثه، وكان معظم الذين لهم موهبة قصصية لا يستخدمونها كتابياً إما خجلاً وإما ترفعاً عن الحكايات التي كثيراً ما كانت تجد الحلقات موئلاً لها وليالي السمر مرتعا خصبا لرواجها. ولم يكن هذا في الجزائر فحسب، بل إن معظم الكتاب في العالم العربي كانوا يتحرجون من كتابة القصة. والآية على ذلك أن رواد القصة في العالم العربي فيهم من كان يوقع باسم مستعار، وهذا قبل أن تصبح القصة فناً قائماً بذاته، له عشاقه وطرائقه وأسسه.

ولم تمض إلا برهة وجيزة، حتى غدت القصة من الأجناس الأدبية التي لها قيمتها إلى جانب الرواية والمسرحية وغيرهما، بل إن القصة القصيرة أوشكت أن تتزعم هذه الأجناس، فالحاجة إليها الآن أكثر من

الرّواية أو المسرحيّة، ولولا ذلك لما تصدّرت الاهتمام من قبل المؤلّفين والأدباء[1].. وثمّة عوامل عديدة جعلتها تفرض نفسها، وفي مطلعها جنوح العصر إلى الاختصار، وضجر الإنسان المعاصر من التّطويل، والتّذييل، والحشو.. من هنا جاءت أهميّة القصّة القصيرة. ولست أعرض إلى إلى القدح في قيمة الرّواية أو المسرحيّة كما قد يتبادر إلى الذّهن، ولكنّي أقيم موازنة بين هذه الأجناس، فألفي القصّة القصيرة أقربها إلى الاهتمام وأدناها إلى الإقبال.

- رسالة القاصّ:

إزاء هذه الرّسالة الكبرى والتقدير العظيم للقاصّ العربيّ بات لزاماً عليه أن ينظر إلى ما جدّ من تطوّر في عالم هذا الجنس الأدبيّ من تقنيات حديثة للكتابة، وموضوعات جديدة مستجدّة، وقد كان الجزائريّون قبل الاستقلال، يطمحون إلى من يخلّصهم من الاستعمار، ويأملون أن يقرأوا ما يثير حماستهم ووطنيّتهم ومازالوا حتى الآن يتمنّون أن يعودوا إلى تلك الأيّام بسوادها وبياضها ولو عن طريق الاسترجاع الذّهنيّ، أو التاريخ الأدبيّ، وهم من جانب آخر، يشغفون حبّاً بالموضوعات التي تتناول المشاكل الاجتماعيّة، وتطرق بجرأة بعض مخلّفات هذه الثورة من تشرّد، وفقر، وهدم، وتطليق، وترمّل، ويتم، وما عطف على ذلك من آثار الاستعمار المأساويّة.

إنّ رسالة القاصّ في وقتنا الراهن لا تنفصم عن المجتمع الذي هو جزء منه، وبصفتنا منتمين إلى عالم عربيّ إسلاميّ وإفريقيّ، فإنّ القاصّ لا مندوحة له من التجاوب مع أحداث البلد وعدم المساس بالمكتسبات والأهداف التي ضحّى من أجلها الشّهداء وهذه الأهداف يتعسّر حصرها، ولكن يمكن لنا أن نذكر بعضها:

1 - إنّ القاصّ أو الأديب بعامّة أكثر، أكثر إحساسا بقضايا مجتمعه وتأثّراً بما يشاهد في الحياة اليوميّة، ومن ثم، فهو وإن قضى السّاعات الطّوال

(1) صدر في الجزائر وحدها نحو مائة ([illegible]) مجموعة أو يزيد.

يحلم أن يعثر على كلمة يخطها قبل أن يخلد إلى النوم كما ينام الناس جميعاً فإنه سيسعد أشدّ السعّادة بعدما يحقق مأربه، ويمسك بالخيط الأول لوليده الجديد. وقد تكون هذه الكلمة الأولى التي تهزّه أو تدفعه إلى الكتابة منظرا شاهده في النهار، أو موقفاً عظيماً قرأ عنه، أوهزلا أحبّ أن يرفّه به عن نفسه لينعكس ترفيهه هذا على القارئ بعد ذلك. والقراء متعدّدو الأذواق والاتجاهات، وما قد يُرْضي أحداً يسخط الآخر، ولكنّ القاصّ يُفترض فيه أن يضرب على الأوتار الحسّاسة لهؤلاء القراء وذلك لا يتأتّى له إلا بالتحكّم في صنعته وصناعته.

2 – إنّ التزام الأديب نحو هذا المجتمع ونحو الوطن لا يعني أنه يحظر عليه تناول الموضوعات الذاتية كأنه ليس من البشر، ولا يجري عليه ما يجري "على سائر البشر من الأهواء والفتن. وإن قدّر وتعرّض لجرح في قلبه فهو من المبتلين الذين يجب عليهم أن يستتروا حتى يبرأوا"[1].

3 – لابدّ للقاصّ – وهو يصف – أن يخترق شغاف القلوب، فمع إيماننا بأنّ القاصّ من الأفضل له أن يترفّع عن النظريّة الكلاسيكية القائلة التي تحاول أن تُحْيي موات الكلمات لتبعثها من جديد، ولكن في قالب منخور، فإنّ القارئ يودّ أن يقرأ أسلوباً مسترسلاً مترابط السّرد، ومتتابع الأحداث، كما يأمل أن يجد في القصّة غير ما يجده في الحياة أحياناً ليعيش سويْعات جميلات تنقله إلى عالم السّحر، وتطير به إلى جوّ قد لا يتحقّق له أبداً، وقد يقال إنّ هذه دعوة مغلّفة ببذور الرومانسيّة، قد يكون كذلك، ولكن لا جرم للكاتب من التغيير والتبديل المستمرّين، حتى لا تفتضح موضوعاته أمام القراء وتغدو شيئاً مزهوداً فيه!... واذكر في هذا الصدد أن أستاذ رياضيات جاء إليّ يستفسر عما يقرؤه من قصص، لأنّه كره العيش مع الأرقام حتى غدا يخشى على نفسه الجنون!... وهذا المثل يمكن له أن ينصرف إلى الأطباء والمهندسين والتجّار وعلماء الأحياء وغيرهم.

---

(1) د.موسى الحسيني: هل الأدباء بشر؟ دار العلم للملايين – بيروت، ص 8.

وإذا كنّا قد أشرنا إلى المذهب الذي قد يتبنّاه القاصّ ويراه ضرورياً له من غير مبالغة ولا مجازفة، فإنّا ننبّه هنا إلى ضرورة التثبّت بالصدق في العمل الفني، فهو وحده الذي يخلّد القاصّ، ويجعله يكتسب احتراماً إزاء مجتمعه، وأعتقد أنّ (جوركي) لو لم يكن صادقاً في رواية (الأم) لما ظلّت من أجلّ القصص الثّورية، كذلك الشأن بالنّسبة لهيمنيغواي في معظم أعماله، ومثلهما بعض الأدباء العرب وأدباء الإنسانيّة في العالم، يقول (محمود تيمور): "عمود القصّة – فيما أعتقد – أن تكون صادقة في الاستلهام والتصوير، ورأس مال القصاص أن يكون صادقاً في الاستجابة والتعبير"[1].

وممّا لا ريب فيه أنّ صدق القاصّ الجزائري يتمثّل في التّعبير عن مجتمعه، ويكون من الأوائل الذين يستجيبون للكاتبة عن هموم الشّعب وآلامه، ذلك أن مهمّة الأدب في المجتمعات على اختلاف أطوارها، هي تصوير انعكاس التطوّر تصويراً أصيلاً يلمس الصّلة بين ظواهر الحياة، وبين خصائص النفس الإنسانيّة"[2].

4 – إذا رام القاصّ أن يبلغ درجة قريبة من القمّة، فعليه ألاّ يتّخذ إلى بلوغها سبيلاً منعرجاً، وأن يضع في حسبانه أنّ المجاملة تقتله وتقضي على إبداعاته.

هنالك عائقة أخرى تحول دون تقدّم القصّة في بلادنا، وهي اللّهاث وراء الشّهرة، مع أنّ الواقع يفرض التّأكيد بأنّ الشّهرة أصعب سلّم وأخطر هدف لا يصل إليهما إلا أولو الشأن والجد والعزم.

ومن البديهيّ أن القاصّ ما ينبغي له التطلّع إلى الخلود على مستوى عمره كإنسان، لأنّه هو مؤقت في هذا الوجود، وإنما أولى له أن يفكّر فيما بعد وفاته، وذلك ما يعبّر عنه (رونسار) في قوله يعرّف الفنّان

(1) ظلال مضيئة، مكتبة النهضة المصرية ط1 – سنة 1963، ص294.
(2) محمود تيمور: المرجع نفسه ص318.

بصفة عامّة : "من شاء أن يطير على أيدي النّاس وألسنتهم، فعليه أن يعتكف طويلاً في غرفته، ومن رغب في أن يحيا في ذاكرة الأجيال – كفانٍ في ذاته – أن يعرق ويرتعد مرات عديدة"[1].

وبالإضافة إلى ما ذكر، فإنّ هناك إشارة لا تقلّ خطراً عن سوابقها وهي ضرورة توفّر الأصالة في الأديب القاص، فالشّعراء الجزائريّون القدامى من أمثال ابن خميس، وابن قنفذ، وابن حمّاد التّيهرْتي وغيرهم قد أنتجوا أدباً رفيعاً، وشعراً متنوعاً، وقد وصل إلينا هذا الشّعر لأنه أصيل، عبّر عن خلجات النّفس الجزائريّة آنذاك، وترجم عواطف جزائريين عاشوا حقبة من الزمن بكل آلامها وآمالها، ووضع أمام قارئه مشاهد صادقة للعهود التي أنتج فيها، فأدب الأمّة إنّما هو نتاج عواطفها ومشاعرها[2].

أجل، كانت الطبيعة مادّة خصبةً بالنّسبة للشّعراء والأدباء الجزائريّين القدماء يستلهمون وحيها، لكنّ المحقّق أنّ سحر الطّبيعة ليس هو وحده "الذي جعل عملهم الأدبيّ جميلاً، وإنما هو شيء أضافه هؤلاء الشّعراء إلى ما في الطّبيعة من جمال وحُسْن، وهو التّجربة الإنسانية"[3] والتي هي قدر مشترك بين الشّعوب جميعاً في كل عصر ومصر، وهو ما كتب الخلود لهؤلاء الأدباء القدامى وللأدب الجزائريّ بصفة عامّة.

ونستنتج مما سبق أنّ القاصّ يجمل به ألا يقلّد الحياة فقط أو يهتدي بقضايا مجتمعه ليكون بوقا، بل هو كما يقول عنه الرّوائيّ والقاص الانجليزي (جيلبيرتتشسترئون)[4]: "إنّ من واجب القاصّ العظيم

---

(1) فان تيغم (VAN TIGME) ، المذاهب الأدبيةُ الكبرى في فرنسا – ترجمة فريد أنطونيوس – منشورات عويدات – بيروت، ص12
(2) صحيفة "الشعب" الجزائرية ع.6285 بتاريخ 11 يناير 1984.
(الصفحة الثقافية).
(3) المرجع نفسه والصفحة عينها.
(4) مجلة الهلال – عدد يوليو 1976م من اشهر روايات (جلبرت)

أن يكون وقحا، لأنّ الحياة وقحة، وهدف القاصّ أن يعيد تصوير الحياة... وهذه الوقاحة هي المميز الخاص ّللقاصيّن العظام : بلزاك، وديكنز، وديسوفسكي".

ومن الواضح أنه لتكون عندنا مدرسة للقصّة بالمعنى الحقيقي فلابد أن تشمل برامجنا الثانوية والجامعية القصّة بشكليها النظري والتطبيقي، وأن تُعطى لها عناية تليق بها، مع عدم الاقتصار على ملتقيات عابرة، أو جوائز رهينة بمناسبات مارة طائرة.

نصل بعد كلّ هذا إلى ما يذره القاصّ بعد عمره القصير جداًّ في هذه الحياة من تأثير أو عدمه، فنرى أنّ المسؤولية مشتركة بين الكاتب والقارئ، في هذه الإشكالية، لكن (بوالو) يلُقي الحمل الثقيل على الكاتب أكثر من القارئ حين يقول: "لكي تنتزع مني الدموع عليك أنت أن تبكي"[1].

لذا على الكاتب أن يكون خبيراً بطبائع النفوس وسابراً غور المجتمع مهتزاً بكليّته إزاء الموقف الذي يروم التّعبير عنه، تقول في هذا الشأن الأدبية (لافييت)[2]: "إنّ ذكاء القلب البشري [وحده] لا يكفي للقاصّ، بل لابدّ له من الإحساس".

- أثر النّقد في توجيه القاصّ :

إنّ القاصّ وحده لا يمكن له أن يدفع القصّة قدما، إذ لا تتضح مهمته ما لم تُرْعَ من لدن النقّاد الّذين لهم ضلع في تطوير هذا الجنس الأدبيّ أو تأخيره عن الركب بالقياس إلى القصّة العالميّة. فإذا كان الناقد نفسه محتاجاً الى من يفهمه بعض المذاهب الأدبيّة فكيف يتسنّى له نقد أعمال غيره ؟!

ومما يضحك ويبكي في الآن ذاته أن ثمّة بعض النقّاد يجهل أسماء الكثير من القصّاصين، ويكتفي بالأسماء التي كانت إبّان الاستقلال فحسب،

(1) فان تيغم (VAN TIGME)، المرجع السابق ص137.
(2) المرجع نفسه ص172.

هذا بالإضافة إلى الغلوّ في الأحكام أو العصبيةّ المقيتة أو الانحياز المكشوف إلى جنب أديب معيّن، ولو كان لا يملك من الأدوات الفنية لهذا الجنس الأدبيّ لا قيلاً ولا كثيراً. وهذا النقد من شأنه أن يحطّم الثّقافة بصورة عامة، والقصةّ بصورة خاصةّ، فالسكوت عن قاصّ لا يعرف حتى كيف يبدأ أو ينهي، ولا يفرّق بين التقديم والتأخير، هو من قبيل الإجرام في حقّ الأدب والفنّ، والمتسببّ في ذلك هو هذا المشجّع المنحاز... وخطورة هذا التّشجيع تنعكس على القاصّ نفسه، لأنّه وجد من يشجّعه على المضيّ في هذا الطريق، حتى خُيّل إليه أنه أصبح شيئاً مذكوراً... ومن ناحية ثانية، فإنّ ذلك قد يغلق الباب على أديب آخر أكثر إبداعاً وأقْوَم قِيلاً وأسطع بياناً وفكراً.

إنّ الآراء متفقة على أنّ الناقد المبدع أحسن حالا من الناقد غير المبدع، علما بأنّ الحكم على الناقد بأنه أديب فاشل، أو دجاجة عقيم تُقَوْقِيء كلما باضت أختها -كما كان يصفه ميخائيل نعيمة - هو قتل لعملية النقد نفسها.

إنّ صعوبة الناقد تزداد الآن، كأنّ الإنسان طوائف مختلفة ومتباينة الاتّجاهات في مجتمعنا الجزائريّ، بيد أنّ الواضح يثبت بأنّ الشعب الجزائري كلّ لا يتجزأ.

ويجمل بالناقد أن يشترط في القاصّ التعبير عن "حياتنا وهمومنا، عن مشاكلنا ومجتمعنا، عن حاجاتنا، عن قضايانا الأساسيةّ، ولا يمكن أن نقبل قصيدة أو قصةّ أو رواية يلجأ صاحبها إلى كلّ الأشكال الفنيةّ في سبيل تبرير فكر معاد يريد أن يقدّم إيديولوجيةّ معادية لوطننا، معادية لقضايانا، معادية لهموم الإنسان البسيط في حياتنا"[1].

ولكنّ هذا الذي اشترطناه ما ينبغي أن يغطّي على النقص الفني أو الشكلي ذلك أنّ العمل الأدبيّ كل لا يتجزأ، أي إنّ أفكار الأديب لا جرم لها من النأي عن المباشرة المفضوحة حتى لا يحاضر لأولادّ الجديد، فإن حدث هذا وصادفناه في قراءتنا لبعض ما يُنشر في قصص، فإنّ ذلك نطلق عليه مصطلح مقالة، أو خاطرة، لا قصةّ.

---

(1) د. نجاح العطار: (حوار أجرته مع مجلة "ألوان" الجزائرية) ص28 - العدد 55 سنة 1983م، ص28.

والإيديولوجية. لا نفهمها على أنها شيء مستورد أو مقنّن في عملة صعبة لا تقبل الخروج عنها، بل هي وشاح شفّاف ينمق كل ماهو في الثورة الجزائرية، وهكذا يمكن لنا أن نلتمسها في كثير من قصصنا الثورية، كاندفاع المرأة الأمية نحو أمواج الثورة لتشقّ النضال في سبيل تحقيق الاستقلال، دون أن تتلقى عليها إيديولوجيا يوجّهها توجيها خاصاً، ولا أطيل في هذا الموضوع، لعلم كل المثقفين بأن ثمانين بالمائة من جنود جيش التحرير كانوا أميين.

وللإشارة فإنّ العمق الذي نرتضيه ليس هو الإبْهام المنبوذ، ولذلك نرفض دعوة ناقد ما حين يطالبنا بأن نكتب كما كتب (آلان روب جرييه) مثلا، وهذا ما يؤكده الروائي العربي (حنامينه) حين يقول : "الموجة الجديدة في أوربا حاول الكثيرون في البلاد العربيّة أن يقلدوها ولكن الموجة الجديدة على يد (جرييه) وأمثاله قد انحسرت الآن"[1].

ثمّ يستشهد برأي لأحد النقاد الإيطاليين الذي قال : "الشكلانيّة في الرّواية الجديدة لم تعد تجعل الرّواية رواية أبدا، بشكل مواز، هناك أطروحات في النقد الأدبي شكلانية بحتْ، تارة باسم البنيويّة، وتارة باسم الأفكار الجديدة للفلاسفة أمثال (غولدمن) وغيره من الّذين يريدون أن يفسّروا أطروحات لوكاتش، والجري وراء هذه البدع في النقد"[2].

على أنّ هذا الرأي لا يُفهم منه زهد الناقد في الاطلاع على المذاهب النقدية الغربية، ولكنّ المفهوم منه هو ألا يكون تقليده حرفيا فيطبّق على نتاج أدبيّ عربي صادر في بيئة عربيّة ذات طابع خاص، ما ينطبق على بيئات أجنبية تختلف عنّا جملة وتفصيلاً.

---

(1) في حديث له لمجلة "الوان" ع 55 – ص 29 – سنة 1983
(2) المرجع نفسه والصفحة عينها

- نقد القصّة :

إنّ القاصّين في حاجة إلى مزيد من النّقد المتخصّص في القصّة، والّذي لا يمكن له أن ينشأ على مستوى جيّد –في نظر بعض النقّاد– إلا إذا انطلق من داخل القصّاصين أنفسهم، والعلّة في ذلك أن نقّاد كل حركة جديدة ينشأون من داخلها"[1].

ثم لأنّ النقد كثيراً ما يكون ذاتياً فينطلق من القاصّ نفسه قبل أن يحكم عليه القارئ أو الناقد، ولنا في الأدباء العالميّين الأسوة الحسنة والقدوة المثلى، فقد أعاد (هيمنجواي) كتابة بعض أجزاء روايته "وداعاً للسلاح" تسعاً وثلاثين مرّة[2].

أوردت هذه الإشارة لأؤكّد صعوبة اقتحام ميدان هذا الفنّ وقد شعر بذلك رائد الواقعيّة (بلزاك) فقال[3] : "إنّ المثال الأعلى [له] هو أن يكون متقلّباً بسيطاً متغيّراً متلوّناً، ضحيّة وجلاّداً معا، قاضياً ومتّهماً، يعرف كيف يتّخذ دور الكاهن والقاضي وسيف الجنديّ، ومحراث الفلاح، وسذاجة الشّعب، وحماقة البورجوازي الصغير".

وإذا كنّا قد تحدّثنا حتى الآن عن بعض مقوّمات القصّة، فإنه آن الأوان للإشارة إلى بعض خصائصها العامّة، فالقصّة لابدّ لها من نهاية أو خاتمة، لأنّ القراء يستندون على معرفة رأي الكاتب بشأن الموضوع الذي عالجه أو تناوله، حتى وإن كان العقّاد يقول : "ليس أدبي مروحة للكسالى" فإننا نعلم أن ليس كل قارئ للقصّة متخصّصا فيها؛ لذلك حين "تكون الخاتمة علامة استفهام أو مجرد استمرار لسرد أخبار معيّنة، كما هو الحال مع شخصيات تشيكوف"[4] فإنها تضجر القارئ العادي وتزهده في

(1) مجلة الهلال المصرية، مقالة للأديب: بدر الديب– عدد أوت (أغسطس)– سنة 1969م، ص 173.

(2) انظر المرجع نفسه ص143.

(3) فان تيغم (V.TIGME) : المرجع السابق ص242.

(4) فرجينيا وولف : معالم القصة الروسيّة (ضمن كتاب: فنّ الأدب ص131) ترجمة يوسف ثروة– دار الكتاب العربي– بيروت

الإقبال عليها، مما يجعل القصة تخسر واحدا من أنصارها، فالكاتب لا يكتب للمتخصصين فقط، ولكنه يكتب لكلّ المثقفين دون استثناء أو تمييز، يقول (بيفون BUFFON)[1]: "على الكاتب أن يكتب ليكون مفهوماً من أقلّ الناس ثقافة، وأقلّهم اطلاعاً على الموضوع المعالج، ومن أجل ذلك يجب أن يطيع العقل في أدقّ التفاصيل لأنّ لغة العقل شاملة".

نحن متّفقون إذاً على أنّ الإغراق في الخيال والغلوّ في المعاني يبعدنا أكثر عن القرّاء، وهي وجهة نظر شخصيّة صادرة عن تجربة معيشة مع طلاّبنا، بله الطّبقات الاجتماعيّة الأخرى.

ونختتم هذا الحديث العابر بالكلام على مقوّمين هامّين من مقوّمات القصّة القصيرة، عليهما يتوقّف النّجاح أو الإخفاق في ملك زمام هذا الجنس الأدبي، وهما:

أ – الحبكة الفنية:

إنّ الإمساك بزمام الحبكة هو هيمنة على جوانبها مجتمعة، وانفلات هذا الخيط من الأديب يجعله يتيه في بيداء التّشويش والاضطراب ونذكر في هذا الصّدد أن أقاصيص كل من (جوجول GOGOL) و(ادجار الان بو EDGAR ALAN BOE) و(ديستويفكي) تقوم على حبكات صاغتها العبقرية[2].

على أنّ بعض القصاصين الروس يرى أن هنالك تغييرات طرأت على مفهوم الحبكة في القصّة القصيرة المعاصرة "فلم تعد حبكة خارجية بل داخلية تلخّص العلاقة بين عالم الشخصيّة الداخليّة وعالمها الخارجي"[3].

(1) فان تيغم (V TIGME): المرجع السابق ص38
(2) انظر الهلال ص108 – عدد أغسطس 1979
(3) هو القاص (يوري كورانوف)

ويكاد البعد بين الحدث والحبكة يتلاشى، ففي الحبكة يسأل القارئ نفسه: "لماذا حدث هذا؟ أما في حالة الحدث وتتابعه في القصة، فإن القارئ يتساءل: وماذا بعد هذا؟"[1].

2 - اللغة القصصيّة :

يرى بعض القصاصين الروس أنّ لغة القصة القصيرة الحديثة "تقترب شيئاً فشيئاً من لغة الشعر بصورة أكسبت النثر مزيداً من الدّفء، والإشارة الحيوية وعمق المجاز، كما ازداد عمق تيّار المعنى غير المباشر في القصة"[2].

وهذا لا يمنع من أن تظلّ القصة قصة، والشّعر شعرا... فالاقتراب لا يعني المزاوجة بينهما لغةً وأسلوباً أو إذابةَ جنس أدبيّ على حساب جنس آخر!

وواضح أننا اجتزأنا بهذين المقوّمين فحسب، لأنّ شروط كتابة القصة القصيرة وخصائصها مبثوثة في مظانّها، مألوفة لدى المحتفلين بهذا الفنّ، ولذلك سنلتقي أسئلة مع النقّاد تسهّل على الكاتب والناقد معاً الحكم والتقويم:

– كيف يكون بطل القصة؟

– هل هناك شخصيّات ثانوية وأخرى رئيسية؟

– ما مدى أثر الحوار في البناء؟

– ما مصير القصص المقتصرة على السّرد فحسب؟

– هل الكاتب – وهو يحرّر قصة – لابدّ له من حتمية التعبير عن شخصياته حتى في اللّحظات النفسيّة التي يصفها فيها؟

مهما يكن فإن بعض القصاصين مثل (جيمس جويس) نجده يكتب صفحات "دون أن يكون هناك فاصل بين الكلمات أو شولة أو

---

(1) د. محمود السمَرة: في النقد الأدبي ص27، الدار المتحدة للنشر ط1 سنة 1964م مجلة (الهلال) ص106 عدد أغسطس 1970م.
(2) د. محمود السمرة: المرجع نفسه ص31.

نقطة، وهذا يعني أن أفكار الشخصيّة كانت تمرّ بسرعة، حيث إنّ وضع مثل هذه التقسيمات بين الكلمات والعبارات لا ينقل واقع الحياة الدّاخلية لهذه الشخصية"[1].

ومن خلال استعراضنا لهذا النّوع من الكتابات القصصية، نجدنا في غنى عن التّعليق الطّويل، والاكتفاء بأنّ مثل هذه الكتابات إن استُحسنت في اللّغات الأجنبية، فإنها تُستهجن أشدّ الاستهجان في اللّغة العربيّة، لما تسبّبه القراءات لها من ضيق وتبرّم.

وما قيل في طريقة نقل هذا الحوار الدّاخليّ يقال في استغناء (هيمنغواي) عن الحوار في كثير من صفحات رواياته، علماً بأنّ المغالاة في هذا الجانب أو ذاك ينقص من القيمة الفنيّة والجماليّة لهذه القصص.

وفي تصورنا فإنّه لا بُدّ من أن تجمع القصّة الأبعاد المختلفة المكوّنة لأسسها، وأن تتسم بالصّدق والواقعية السّحرية، وليس الواقعية الشكلية أو السّطحيّة، لأنّ الخيال ضروري في القصص وفي الفن عموماً، كما يجمل بالكاتب أن ينتبه إلى التطوّر الّذي يعتري الشّخصيات في قصصه، وأن يُعنى بتحليل هذه الشخصيات من غير تفصيل تاريخي مملّ.

وبعد، فإننا حاولنا من خلال هذه الكلمة أن نتعرّض لبعض النقط أو المقوّمات التي نرجو أن تفتح المجال للإثراء والمناقشة، فهي أشتات من الآراء، بعضها أدين به لمن هم أطول باعا وأعمق بحثاً ولهم فضل السبق، وبعضها الآخر استنبطته من تجاربي المتواضعة، ومعاناتي مع في كتابة القصّة القصيرة.

وآخر ما أختم به، هو أنه لابدّ أن تقوم قصّتنا العربية على سوق أبنائنا، وأن يجرّد النّقدة العرب في جديّة أقلامهم ويحسروا البراقع عن

---

(1) د محمود السمرة، المرجع نفسه ص33.

أفكارهم فيطوّروا هذا الفنّ عربياً بدلا من مسخه وتشويهه برغم مختلفات الألوان والحجوم....

ويبدو أنه قد أصبح هذا ممكناً ما دام العالم العربي يتوفر على جيش من كتّاب هذا الفنّ الأدبي الشائق الّذي يتضاعف أنصاره ما بين سنة وأخرى على الرّغم من بعض التخوّفات الانهزاميّة التي تنعب بها أصوات نشزة، ما بين الحين والآخر.

الحداثة

عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة في الثّمانينيّات

إنّ الدّراسة التي سأسهم بها لا يمكن أن تكتمل إلاّ إذا انبنت أسسها وتقاطعت محاورها في الأقلّ على نقطتين أساستين:

إحداهما: الحداثة بمفهوميها الخاصّ والعامّ.

والأخرى: الحديث عن اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة إبّان فترة محدّدة هي فترة الثّمانينيّات لاعتبارات سنكشف عنها فيما بعد(*).

فبالنسبة للحداثة: لابدّ أن نميّز بين مفهوميها اللّغويّ والاصطلاحيّ من جهة، وبين مفهومها الفنّيّ من وجهة أخرى، ذلك أنّ وجودي في القرن الواحد والعشرين فيه دلالة كافية على أنّني حديث وأعيش هذه الحداثة بكلّ مكوّناتها وخصائصها، إنّها تتجلّى في هذا الكرسيّ الذي أجلس عليه، وفي هذا القرطاس الذي أكتب فيه، وفي هذا المسمع الذي يصلكم من خلاله خطابي وفي هذه الآلة التّصويريّة (الكاميرا) التي تسجل بالصّورة والصّوت كلّ نبسة أو لفظة، فأيّ معترض ينكر علينا هذا أو متجاهل لكلّ ما ذكرنا وما لم نذكر؟ ومادام هذا هو وضعنا ومادامت هذه حياتنا فكيف نعيب على من يوظّف بعض خطواتها أو يزركش بأشعّتها بعض كتاباته؟

بيد أنّه لابدّ أن نفرّق بين الحداثة لذاتها والحداثة لفنّيّتها، فإذا رمنا الحداثة الفنيّة التي تقدّم جديدا للأدب، وتضيف ثراءً للمنهج فهما شيئان ضروريّان، أو على الأقلّ مأمولان. أمّا إذا أردنا التّعسّف والتّطرّف والمغالاة والإبهام وما عُطف على هذه الكلمات من أوصاف، فإنّ ذلك لا يضيف جديدا ولا يرغّب في التّجديد، بل تكون له عواقب معكوسة، ونتائج وخيمة معاً يرغّب عنه ويزهد فيه الجيل الجديد.

هذا ما نلمح إليه بالنّسبة للحداثة، أمّا فيما يتعلّق بالدّواعي التي جعلتنا نركّز على اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة خلال هذه الفترة.

(*) قدّمت هذه المداخلة في ملتقى "الحداثة والأجناس الأدبيّة" الذي انعقد بقسم اللّغة العربيّة وآدابها (جامعة وهران) لاديسمبر 1991م

فلأنّها كانت من أزهى المراحل الثّقافيّة في بلادنا حيث تزاحمت المجاميع القصصيّة في الأسواق، وتنافست الصّحف والمجلاّت على نشر هذا الجنس الأدبي ّلعوامل مختلفة لا داعي لذكرها.

والباحث عن صفة مشتركة تجمع ما بين أدباء متبايني الاتّجاهات والتّصوّرات أمر عسير جداً، وعمل محفوف بكثير من المغامرة، ذلك أنّ الدّراسة قد تكون أكثر جدَاءً لو أنّها انصرفت إلى قاصّ معيّن فحسب، لكنّ حرصنا على قراءة تلك الأعمال دفعنا إلى أن ننتهج هذا النّهج، ونسلك هذا السّبيل، وإن كان ذلك لا يستقيم أيضا إلاّ بالالتجاء إلى حصر القائمة، ثمّ فرز الموضوعات التي تكاد تلتصق بنظريّتها من حيث المدلول، أمّا الدّالّ أو القالب فهو غير محصور أو موحّد.

ومثل هذه الدّراسات، ولاسيّما التي تزعم أنّها تنحو منحى الحداثة تعترضها مصاعب في تحديد المنهج الملائم الذي "لا يجوّع الذّئب ولا يغمط حقّ الراعي". على أنّه لا يُفهَم من هذه الإشارة أنّنا نبحث عن التّلفيق والتّوفيق، بل كلّ ما في الأمر أنّنا قد لا نميل إلى منهج معيّن لسبب أو لآخر، ولدوافع شخصيّة لا علاقة لها بالتّحقير أو الجحود أو التّجاهل.

وما دمنا نبحث عن المنهج الملائم لإبراز هذه النّصوص، فإنّنا لم نحتفل بالتّحاليل المختلفة التي يلجأ إليها النّقّاد عادة، والتي قد تتمثّل في التّحليل السّيميائي بأشكاله المتعدّدة ولاسيّما ما يتّصل منه بالأسطورة والحداثة، أو بالوقوف عند بنى هذا الخطاب المتباينة، وآثرنا النّقد التّحليلي لما يمتاز به من إضاءة للنّصّ، وتوضيح للمفاهيم المرتبطة به أحايين، والمنهج البنيويّ أحيانا أخرى كما هو الحال بالنّسبة للقسم الثاني من هذه الدّراسة. ثمّ إنّ الهدف من هذا البحث لا يهدف إلى إيجاد منهج نقديّ أو التّنظير له بقدر ما يهدف إلى رصد نصوص وجمعها، وهذه البيبليوغرافيا في حدّ ذاتها خدمة جلّى نقدّمها

للدّارسين، إذ إنّ ما يُنشر من أدبيّات ولاسيما النّصوص القصصيّة يعتبر بحرا بدون شواطئ، ولو أُتيح لأحد أن يجمع كلّ هذا الشّتات لخرج بنتيجة، أو توصلّ إلى رأي يحكم لهذا الأدب أو عليه، أمّا أن تمضي منشوراتنا مع مضيّ صحف "السّردين" الذي يلفّ فيها من لدن الباعة، فإنّ ذلك هو الهول الأعظم، والخطْب الأدهم.

وقبل الولوج في الدّراسة المقترحة لا مناص من التّنويه بقضايا أحسبها تُزيل اللُّبسة، وتغني عن بعض التّساؤلات :

الأولى : إنّ التّصنيفات التي يُقدم عليها بعض الدّارسين يجب أن نتحفّظ منها كثيرا، إذ جرت العادة أن يُقال أدب الثمانينيّات، وأدب السّبعينيّات، وأدب المرأة، وأدب الشّباب، وأدب العمال...

الثانية : هناك قصص أغفلتها هذه الدّراسة تجنّباً للتكرار، إذ سبق الحديث عن بعض كتّاب القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ ضمن محاضرة نُشرت بعد ذلك في مجلّة (الثّقافة والثّورة) التي كانت تصدرها وزارة التّعليم العالي[1].

والثالثة : هو أنّ هذه الدّراسة لن تقوم بمسح شامل لكلّ ما في هذه النّماذج، بل ستقصر القيل على قصّة نقدّر أنّها تكون أنموذجا لكلّ صنف.

ولابدّ أن نقرّر بأنّ مصطلحات القصّة في الجزائر – إذا استثنينا ما كُتب قبل الثورة – لم تعرف تغيّرا كبيرا، وقد حافظ المصطلح على خصائصه منذ الاستقلال تقريبا، ونعني به مصطلح (القصّة القصيرة) وإن عرف تنويعا في التّسميات كإضافة صفة "الجزائريّة" أو "الإضافة" مع حذف الصّفة " قصّة الأسبوع " كما يروق للصّحف أن تكتب عادة؛

---

(1) الدّراسة بعنوان "إطلالة على القصّة القصيرة في الغرب الجزائري" نشرت في العدد 13 ص 27 إلى 49، تناولت خمس قصص هي الأصوات (عمّار بلحسن)؛ شجر العلّيق (السائح الحبيب) الفئران والحلم (زهير العلاف) ويجيئ الموج امتدادا (محمد الأمين الزاوي) موسى وصالح والسلطان الأكحل (مصطفى فاسي) – ديوان المطبوعات الجامعيّة 1984.

وهذه الجرائد لا تعني إلاّ القصّة القصيرة غالبا، وهو ما نتناوله في هذه الدّراسة المقتضبة المخصّصة لمجموعة (آمال) الصّادرة في الثّمانينيات[1]. وعلى الرّغم ممّا يوجّه لهذا العدد الخاصّ من مثالب ويؤخذ عليه من نقائص، فإنّه استطاع أن يضمّ معظم القصّاصين الذين استهواهم هذا الفنّ يومئذ، وكلّ واحد منهم قد نشر مجموعة قصصيّة على الأقلّ، وإن كانوا قد خلدوا إلى الراحة الإجباريّة أو التّلقائية - بحَسَب ظروف كلّ واحد - فيما بعد.

وتضمّ هذه النّماذج نحو عشرين قصّة قصيرة، وبعد وقوفنا عندها وتأمّلنا في مضامينها ، خلص لنا أنّها لا تخرج عن التّوجّهات الأربعة الآتية :

- ثماني قصص منها لها علاقة بالاجتماع.
- أربع تتوجّه توجّها سياسيّاً.
- اثنتان لهما وظيفة رمزيّة.
- واحدة تنحو منحى ثوريا / سياسيّاً.

وهذه القصص تتلخّص في المحاور الأربعة أسفله سنصطلح عليها من الآن بالحروف الأبجدية : أ - ب - جـ - د.

الرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة

(1) نماذج من القصّة الجزائريّة المعاصرة في 250 صفحة من الحجم الصغير - ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - مطبعة أحمد زبانة - الجزائر - دون تاريخ.

رقم الصفحة في المجموعة	عنوان القصة	المؤلف	الرقم الأبجدي
121	الحبّ يقدّم أوراق اعتماده	أحسان الجيلالي	أ
125	القذيفة	بوجادي علاوة	
147	الإعدام مع وقف التّنفيذ	حسين خميري	
237	الرجل والعملاق	اسماعيل غموقات	
243	تأمّلات في شموع ليلة غير عادية	العيد بن عروس	
93	الرحيل إلى المرافئ البعيدة	مصطفى نطور	
45	خطّ الرّمل	عبد العزيز غرمول	
53	حديقة اللّة	زهور ونيسي	
87	القرص الأحمر	خلف بشير	ب
61	ظلال السّنين	محمد حيدار	
219	خريف رجل المدينة	الجيلالي خلاص	
179	بوكريشة	خلاص محمد الصالح حرز الله	

الرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
جـ	عبدالعزيز بوشفيرات أحمد بودشيشة	المخطىء الشيخ... والصخرة ...واليمّ	173 69
د	زنير جميلة	ثقوب في ذاكرة الزمن	191

إنّ هذا الجدول الذي يسهّل علينا التّصنيف يجعلنا نؤكّد حقيقة لا تعزب عن الألباب، وهي أنّ القصص الاجتماعية تأتي في الصّدارة من حيث الإقبال عليها، تليها القصص السّياسيّة، فالثّوريّة / السّياسيّة، ثمّ تأتي في الدّرجة الأخيرة قصّة واحدة تنحو منحى رمزيّاً.

أ - الاتّجاه الاجتماعيّ

إنّ أعظم ما ينتجه المبدعون يندرج في هذا الاتّجاه، وينضوي لواؤه تحت هذا الباب، لذلك لا غرو إن ألفينا نسبة كبيرة من هذه القصص قد توجّه مؤلّفوها إلى نشدان هذا اللّون من الأدب.

والمراد من الأدب الاجتماعيّ هو: "اهتمام الأديب بالنّاس وبأعمالهم ومشاكلهم، وما يسود بينهم من علاقات، فيكون أدبه اجتماعيا بمعنى

الكاملة، يتناوله في المسرحية أو القصة أو الرواية، فيتعرض لما يسود المجتمع من تيارات خلقية وسياسية وفكرية واقتصادية"[1].

ويذهب أنصار "علم الاجتماع" منهم (شارل لالو) إلى أن الأدب "يقدم علاجا ناجعا لمشكلات اجتماعية متباينة، ويبصر الناس بعواقب السلوك السيئ"[2].

فالأدب – استنتاجا من الآراء الاجتماعية – يعيش للحياة، وله علاقات وطيدة مع علم الاجتماع، ولاسيما القصص التي تصرف كثيرا من اهتمامها إلى أوصاف الشخصيات، وتعنى بتصرفاتها التي هي أصلا انعكاس لشخوص واقعيين في المجتمع.

ومن هنا، فإن هذه القصص قد جاءت مرآة ساطعة انعكست عليها قضايا اجتماعية خطيرة، مع التنبيه بأن هناك بعض القصص تداخلت فيها السمات الثورية مع الاجتماعية مع السياسية، حتى غدا من العسير تمييزها وتصنيفها في خانة معينة، لأنها اعتمدت التاريخ المعاصر للجزائر قبل الثورة، والصراع الذي احتدم بين بعض الشخصيات القصصية والاستعمار الفرنسي[3] أو اعتمدت على طريقة المثاقفة من خلال الاسترجاع التاريخي واستحضاره لتبنى عليه الخطوط العامة للقصة.

يستبين من الملاحظات السابقة إذاً، أنه في مكنة دارس هذه القصص أن يستعين بكثير من الطرائق لتشريحها وتوضيح نسجها وإبراز حبكتها وسردها وهدفها أو مغزاها ...إلى غير ذلك.

ففي قصة (القذيفة) يعرفنا الكاتب على الشخصية (المحور) بأنها في زنزانة، يقتحم عليها خلوتها محام معين من المحكمة للدفاع عنه، فإذا

(1) د. محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) 1985م، ص 125.
(2) نفسه، ص: 124.
(3) مثل قصة "القذيفة" لبوجادي علاوة.

هو يفاجأ بأنّ هذا المحامي ما هو إلاّ صديق له حميم، لكن على الرّغم من ثقته في صديقه واطمئنانه إليه، فقد ظلّ متجمجما في قبوله لأنّه لم يكن له رأي في اختياره. ومع ذلك حين يتذكّر ما حدث له مع "حورية" يقول: "يوم قابلت حورية تعلّمت أنّ كلّ شيء ممكنّ" (ص 127).

إنّها "البؤرة" – على حدّ تعبير السّيميائيين – أو الجملة المفتاحيّة التي تنطلق منها إلى الجوانب المتعدّدة للقصّة، ذلك أنّ اسم (حورية) والتقاءه بها يدعونا إلى طرح عدّة تساؤلات:

– كيف؟

– أين؟

– ولماذا؟

ومن خلال هذه الأدوات الاستفهاميّة نرغّب النّفس في استكشاف التالي، وننقّل الطّرْف سريعاً بين السّطور كي نعبّر عن مبتغانا.. وذلكم ما فعله الكاتب حين مضى في مناجاة داخليّة نفسيّة عبر استحضار مخيلّته لأشياء كثيرة، منها:

– ثراء طبقة ومزعمها أنّنا اشتراكيون.

– اقتناعه أنّ الاشتراكيّة لابدّ أن تبنى...

وهو يستنتج ممّا يلاحظ يوميّا حوارا داخليّا فيه معارضة من الرّافضين للاشتراكيّة، بينما هو كان متحمّسا لها كثيرا، زاعما أنّه قد تشبّع بالقيم والمبادئ للبلاد، وكأنّ الذي يرفض هذا المذهب أو ذاك ليس وطنياً.

هذه ذكريات!

أمّا الذكريات الأخرى فهي تتلخّص في ما حدث له مع صديقه رابح (المحامي الأول) بعدما اجتاز عقبة الثانوية العامّة بنجاح، يوم أن قال له هذا الصّديق: "هذه أوّل خطوة ستتلوها خُطوات" (ص 127).

وبعد أن يوضّح هويّة الشّخصيّة الرّئيسة (السّجين) ويؤكّد أنّ أباه يمشي برجل واحدة لأنّ الثانية قد بُترت في أثناء حرب الهند الصّينيّة يخبرنا عن والد المحامي بأنّه موظّف حكوميّ سام، وإن كان هذا المحامي ليس من الصّنف المغرور والصّلف، والآية على ذلك أنّه كان يعارض كلّ من يمسّ مبادئ وطنه أو يسيء إلى قيم بلاده، وكان يصف هؤلاء بالخنازير الحقراء.

تذكّر كلّ هذا وهو إزاء محاميه (وهي مدّة طويلة استغرقتها المناجاة الدّاخليّة)...

ويستمرّ المرسل مع الماضي (بمعناه الزّمنيّ المتعارف عليه لا بالمعنى الأدبي) حيث يحضره شريط متتابع مبتدؤه (حورية) ومنتهاه هو كيف أنّه عرض عليها الزّواج فنبّهته بأنّها ثيّب مطلّقة تكبره بسنوات، لكنّه رفض اعتراضها وزاده تأبيّها عليه حرقة وتعلّقا حين قالت له في عبارة تغنّجيّة: "أخشى أنك تحبّني لأموالي" (ص 128).

أشياء وأشياء استرجعها ثمّ جمعها في عبارة مكثّفة تدلّ على تدافع الهموم وتشابكها (الأسرة البائسة – الحيّ الزّريّ – المدرسة الثّانويّة...) ومعظم ما باح به من خبايا هو في واقع الأمر نوع من الهواجس التي تعذّبه وتعنّيه، بيد أنّه يلْفي عزاء في استعراض ذلك وبخاصّة هواجس الحديث مع مراهقات مثله، وتوهّمه أنّهنّ سقطن في الإعجاب به!

وتظلّ مخيّلته تزوّده بما كان منه وهو ما يبرح بعد طالبا في الثانويّ حيث كان يأمل في أن يشبع جنونه الجنسيّ بصاحب السّيّارة وأبيه على الطّريقة النّواسيّة، وبأمّه وبأخته على الطّريقة النّزاريّة!

ولا أدري ما الدّاعي لهذا التّفسّخ كلّه؟ فالانتقام من الأثرياء لا يكون بالصّورة التي يرسمها والفرصة التي يتحيّنها لا لشيء، سوى لأنّ صاحبه رأسمالي وهو اشتراكي"؟!!...

ويمضي بنا الكاتب ليطلعنا أكثر على سيرورة الأحداث دون تسلسل منطقيّ بالنّسبة للقارئ، ولكنّه منطقيّ بالقياس إلى الشّخصيّة المحوريّة المتمثّلة في (جمال) الذي راح يسرد آلامه الحالية وأحلامه الماضية الضّائعة يعدّ للارتباط بحورية التي علمنا عنها من قبل بأنّها ثريّة....أحلامه طفقت تزهر بعد أن مكّنته هذه المرأة من امتطاء الطّائرة، وارتياد الفنادق الفخمة والمطاعم الفاخرة وزيارة العواصم الأوربيّة حيث يذكر لنا بأنّه زار (سويسرا) وهنالك التقى عدوّه اللّدود الذي خاطبه ساخراً:

-"أنت ؟...أنت الذي كنت تحسدني على سيارة صغيرة ألهو بها ؟" (ص129).

فيجلسان معا ويقرقعان الأكواب حتّى يُعْتعهما السكر، ولكن لماذا ؟! هل أراد أن ينبّه أنّ حياة الأثرياء لا تعدو أن تكون ضياعا وجلسات فارغة ؟! وأيّاما عجفاء صباحها خواء، ومساؤها هباء ؟! أم هو التقليد الأعمى لبعض الروايات والقصص الأخرى ؟ أم ماذا ؟...

ويستأنف الحوار مع المحامي بواسطة المناجاة، حيث يتلفّظ بعبارة يُستشَفّ منها أنّ صديقه هذا أخبر أهله، يوردها المرسل في إعادة وتكرار وترداد لأسماء تلك العائلة مجتراً الأوصاف التي تفوّه بها من قبل. ولعلّه بذكره لأهله أراد أن يوضّح الأصرة التي تربط بينهم وبين (حورية) وقد كان يكفيه مع ذلك أن يذكر كلمة " أهل " من غير حاجة إلى إعادة ما قاله من قبل بأنّ الأب رجله مبتورة في حرب...

ثمّ يعود إلى الحبكة متقدّما في إزالة خفاياها، حيث يكشف للمتلقي أنّ المرأة التي نكحها - لمالِها - كانت تخونه باستمرار، وهو ما أجّج غيرته، وساعد على إشعال فتيلة الضّغن عليها.

ومع الاسترجاع والاستحضار، يبلغ اليأس بشخصيّة القصّة مبلغه ويعلو به إلى رأس الهرم، وهو ما يفهم من التماسه عدم الدّفاع عنه بعدما أقرّ بالجريمة

التي اقترفها إزاء قاضي التّحقيق بكلّ تفاصيلها وحذافيرها، لكنّ صديقه المحامي يصرّ على المرافعة عنه، وستكون هذه المرافعة مصحوبة بحجّة قويّة، حيث إنّه سيثبت للمحكمة بأنّ موكّله مهوس ! ...ومع كلّ هذه المعطيات التي قد تخفّف من وطء الحكم عليه فإنّ (جمال) لا يرى غير الدّيجور يلفّ مستقبله، لأنّه عديم الثّقة في القضاء بسبب اعتماده على قوانين وقواعد جامدة لا تعدو أرقاما يحكم طبقها : قد تكون المادة الثلاثمئة، أو المادة المئتين والخمسين لا فرق، وكأنّ هذه الاعتراضات من المتهم أفحمت المحامي، فلم يزد على أن قال له: " سأسعى لتخفيف الحكم إلى أقصى حدّ" (ص 132).

ولعلّ المتلقي يكون قد شبع تبريرا وارتوى تعبيرا وأمل أن يصل إلى النّهاية؛ وكان من الممكن أن تكون هذه آخر عبارة....

بيد أنّ المرسل أبى إلاّ أن يمطّط ويتابع مناجاة بطله وهو يتذكّر كيف كان متحمّسا للاشتراكيّة وللتّطوّع عكس والده الذي كان يقول له :"لا الجزائر مستقلّة تهمّني، ولا اشتراكيتهم...وإن كنت في حياتي مدينا لأحد، فأنا مدين لقامير (فرنسا). بفضل إعانتها نعيش، وتدرس أنت" (ص 132).

وإن تعجب فعَجَبٌ من غباوة هذا الأب الذي لم يتفطّن إلى الثّمن الباهظ الذي دفعه لفرنسا، وهو لسوء تقديره وخبل لبّه يعتقد أنّ ما يتقاضاه من منحة حصل له من غير تضحية ولا ثمن ! .وهذا النّقل لمشاعر شخص وخيانته للوطن جاء متأخّراً ممّا تسبّب في تذبذب الحبكة وافتقادها الفنيّة والإثارة...

فالتّفاصيل تعدّدت، والموضوعات تكاثرت وكأنّنا بإزاء رواية لا قصّة قصيرة، فقد تناول الكاتب أربعة مواضيع على الأقلّ كلّ واحد يمكن أن يكون قصّة مستقلّة :

- العلاقة الاجتماعيّة (الصّراع بين الفقر والغنى = جمال / حورية).
- الإيديولوجيّة : (الصّراع بين الابن وأبيه: اتجاهان متباينان نحو الجزائر / نحو فرنسا).
- الانتقام : (الخيانة الزّوجيّة).

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تستطيع أن تستقلّ بنفسها وتقوم بأمرها!

ومن هذا التّشعّب أيضا عودة المحامي تارة أخرى في لهجة غير التي كانت من قبل وكأنّه استسلم مع موكّله حيث يقول له: إنّ هذه أخطر قضيّة يرافع فيها، ويطلب إليه أن يساعده بالأجوبة البالجة على الأسئلة الساجية، فذلكم من شأنه أن يجعل الكفّة تميل لصالحه، وإن كان ذلك لا يغيّر من أزمة موكّله النّفسيّة فتيلا، فينصح له بالإقلاع عن الدّفاع، وتوفير سمعته لزبائنه المستقبليّين، لأنّ النّتيجة بالنّسبة له معروفة مسبقا وهو الإعدام! ...ولكنّ اعتراضه وتهرّبه لم يزيدا المحامي إلاّ إصرارا وعزما ويطمئنه بأنّ التّهرّب من الدّفاع عن موكّليه ليس من شيمته.

عندئذ، يشرع (جمال) في إزاحة السّتار وتمزيق الحجاب عن الدّواعي التي أدخلته الزنزانة، وذلكم لم يتضح إلاّ بعد رتابة قاتلة، وتباطؤ في التّفسير، فيذكر أنّ ذلك كان انتقاما من المرأة التي حسب من قبل أنّ حبّه لها أبديّ، لكنّه ما يكاد يجني الرّحيق من الزّهر، ويرشف الماء من النّبع، ويغرف اللآلئ من الكنز الماديّ حتّى يبدلّها بالأبكار الأتراب، وبالغيد اللّعوبات وهو ما لاحظته عليه (حورية) حين شعرت بتغيّره ففاتحته في ذلك عساه أن يزدجر، لكنّها فوجئت بأنّه وبكلّ تفسّخ يدفعها إلى العهر والبغاء حيث أذن لها أن تفعل ما تشاء وتذهب حيث تشاء مع من تشاء، مقابل أن تتركه أيضا يفعل ما يشاء! ...وهذه الحرية الثنائيّة المشترك فيها هي التي جعلته يضبط حرمه أكثر من مرّة ملتصقة بثوب الخيانة فلا تتحرك فيه نار الغيرة.

وهو باستعراضه لشريط حياته يروم أن يلمّح بل يصرّح بأنّه هو المتسبّب في هذا التّسيّب والانسلاخ الذي صدر عن قرينته، ولم يستيقظ فيه ضمير النّدم إلاّ بعد فوات الأوان، حين غدت (حورية) سلعة تزيّن دكاكين الفجور....

حينئذ ضغط على نفسه ووطئ على عاطفته لكنّه لم يستطع، لذلك فاتحها وحاول أن يقنعها بأنّ الذي تأتيه ليس من شيم المتزوّجة ولا من سمة الخلوق، بيد أنّها تجاهلت حميّته وصدّته عنها مولية إيّاه ظهرها قبل أن توجّه إليه سهما قاتلا: لقد طلبت إليه تطليقها اعتماداً على ما نصح لها به خليلها المحامي.

فاجأته الصّدمة ودارت من حوله الدّنيا: ألهذه الدّرجة صرت رخيصا عندك؟ (أسرّها في نفسه) ثمّ صدعها بهذه العبارة:

"- وطفلانا؟!...."

أجابته بابتذال وامتهان:

"- إنّهما يعيشان....من غير حاجة إليك أنت بالذّات!" (137).

وفي دوامة من الحوار المتبادل والعبارات النابية تختم (حورية) الحديث بأنّها ليست في حاجة إليه، وتقول له ضمن ما تقول: "أنت المسؤول عن كلّ ما حدث....كنت أبحث عن الحبّ والأمل...وكم رفضت من رجال!، جاهدت أن أجعلك سعيدا...لم تحبّني قطّ...جعلت مني بنكا لدفع فاتورة شهواتك...أنا الكلبة ابنة الكلب....ضحكت عليّ أنت الذي تصغرني بعشر سنوات..." (ص 138).

هذه الجمل المتلاحقة هي بمثابة عظات أخلاقيّة يقدّمها الكاتب الذي لم يوفّق في ذلك...بالإضافة إلى الاستطرادات التي صحبت غضب (حورية) وهي في الآن ذاته تنفيس عنها وتقيّؤ لما بداخلها، لكنّ مثل

هذه التّقاسيم في العمل القصصي" غير مستحبة، بل هي إساءة له، وتمييع الحبكة نفسها.

هنا يخنق (جمال) زوجه (حورية).

وكان في متناول المؤلّف طورا ثانيا أن يقف عند هذا الحدّ وان ينهي قصته بنهاية بطلتها، لكنّه الآن فقط يكشف لنا عن سيرة (جمال)، كيف التقاها، وكيف كان يستميل الفتيات الغريرات والعذارى قبل أن يغوي استمالة السيّدات والأيامى والمطلّقات[1].

ومثل هذا التباطؤ والتأخّر يذكّرنا بالمقامة المضيريّة، وهو ما يسيء إلى هذه القصّة ويصمها بالسذاجة، لأنّ "تطويل الحوار والنأي عن الحدث الأساسي" لا يتلاءم مع هذا الفنّ الذي وُلِد ناضجا تقريبا.

ولا تعنينا كثيرا نهاية القصّة التي ظلّت معلّقة، وإن كان الكاتب بحث عن مخرج لورطته حين صيّره مخبولا، وهو ما يحول دون محاكمته طبعا.

وبالنّسبة للنّهاية، فلكلّ مؤلّف وجهته التي يراها ملائمة، لكنّ مثل هذه النّهايات يعتبر تساهلا أو تهرّبا من القول الفصل، أو تشكيك في مصداقيّة العدالة... أو...كلّ أولئك وارد بطبيعة الحال، وفي مندوحة الكاتب – مع ذلك – أن يختار ما يلفيه أكثر التصاقا بنفسه وبتقديراته.

وفي هذه القصّة التي اتّخذناها نموذجا للقصص الأخرى تبرز قضايا ذوات صلة شديدة بقريناتها التي أدرجت ضمن هذا السّياق والخصائص التي تلتقي عندها وهي:

1 – نزعتها الاجتماعيّة (مع فرق في التّناول بين هذا وذاك).

2 – نزعتها العاطفيّة (ولكن العاطفيّة هنا تكاد تكون رومانسيّة دراميّة: القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرجل والعملاق...)

---

(1) انظر ص. 139.

3 – الجنون أو الاقتراب منه : الجنون الظاهري في القذيفة – الإعدام مع وقف التنفيذ...

4 – السّهولة في الاقتران بين البطل و البطلة: ليس هناك اعتراض، بل ليس ثمّة تأبٍّ : القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرّجل و العملاق.

5 – هيمنة الأحلام التي لا تفضي إلى حقائق، على غرار ما حدث في قصّة " تأمّلات في شموع ليلة غير عادية " أو الأحلام التي تقود إلى الجنون كما في " القذيفة " أو الأحلام التي تؤدّي إلى الاستيقاظ، كما في " الرجل و العملاق " أو الأحلام التي لم تكتمل إشراقتها كما في " الرحيل إلى المرافئ البعيدة " أو الأحلام التي لم تتحقّق وإن كانت مورّدة مشوبة بالإشراقة والإزهار في مثل قصّة " خطّ الرّمل " أو الأحلام الضّائعة للوصول يوما إلى امتهان الكتابة في " حديقة الله "...

6 – فقدان الوفاء الأبدي في العلاقات العاطفية التي تبتدئ في سهولة ويسر تامّين وتنتهي في سرعة البرق أيضا من غير أن يتأثّر خافر العهد لما ألحق به الآخر من أذى، بل إنّه لا يزيد على أن يلتمس لنفسه مهربا ويلفي لخداعه عذرا، وهذا ما تمثّله قصّة " الرجل والعملاق " وقصّة " القذيفة "...

تحليل القصّة (النّموذج) للمجموعة (أ)

إنّ هذه القصّة – كغيرها من قصص المجموعة – لا تخرج عن إطار ما حدّده بعض النّقاد من أمثال (جينات GINETTES)(1) الذي قنّن ثلاثة أبعاد لكلّ واقع قصصي هي الحكاية (DIGESE OU HISTOIRE) والسّرد (NARRATION) ثمّ الخطاب القصصي أو النّصّ (énoncé ou discours) وهذه الأبعاد التي حدّدها النّاقد – وإن كانت تنظيرية في جوهرها – فإنّها مع ذلك تساعد على فكّ رموز الأعمال القصصية واستكشاف خباياها.

---

(1) في كتاب "أمثلة 3 "FIGURE 3 seuil, Paris انظر أيضا "مدخل إلى نظرية القصّة" ص ص 77–78 المرزوقي / شاكر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر/ الدار التونسية للنشر – ط1.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ قصّة تشتمل على زمن، وهذا الزّمن قد يكون مرتّبا ترتيبا منطقيا للأحداث من الباء إلى الياء، أو أنّ هذا الزّمن وارد بطريقة مشوّشة يعتمد على التّنافر بين هذه الأحداث، وهو ما نلاحظه – في هذه القصّة التي كانت متكئة على الذّكريات، وهذا ما يسميّه النّقد الحديث: لاحقة ذاتية (SUBJECTIVE ANALEPSE)[1] وقد مرّ معنا أنّ (جمال) ظلّ يستردّ حياته السّالفة ويستحضرها في شريط متوالٍ لم يتوقّف.

ووظائف هذه اللّواحق – كما يحدّدها النّقّاد – لا تكاد تتجاوز الثلاث وهي:

1 – إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.

2 – سدّ ثغرة حصلت في النّصّ القصصي؛ أي استدراك متأخّر لإسقاط سابق مؤقّت (وهو ما حصل مع جمال).

3 – تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السّرد...

ويسمّى هذا الصّنف باللّواحق المكرّرة أو التّذكير (ANALEPSE REPETIT-IVE OU RAPPEL)[2] وتصلح هذه اللّواحق لإعطاء مقارنة عن البطل ووضعيّته آنيا وماضيا:

كيف هو الآن وكيف كان؟!

من ناحية اخرى، تعتمد القصة على ما يمكن أن نسميّه (التّواتر (LA FREQUENCE)[3] وهذا التواتر نلفيه حاضرا في بنية هذه القصة حين كرّر ما حدث مرّة واحدة أكثر من مرّة (الأب مبتور الرجل) أو (تهافت الفتيات على شخصيّة جمال تهافت الفراش على ضوء النار).

---

(1) نظرية القصة، ص: 81.

(2) أنظر نظرية القصّة، ص ص 82 – 83.

(3) نفسه، ص: 86.

أمّا من حيث البنية الزّمنيّة لهذه القصّة فإنّها اتّكأت على المجمل (Le sommaire) الذي يمكن تسميته بالملخّص (Résumé) أيضاً حيث سرد سنوات عديدة من حياة شخصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال.

وعلى مستوى السّرد: هنالك عدّة علاقات لكنّها مختلفة غير متشابهة، حيث نلفي ما يسمّى بالسّرد الابتدائي (حين يتحدّث جمال عن حورية وماضيه معها) - فالسّرد هنا كان بين شخصين عن شخصيّة ثالثة - وهو أحيانا أخرى متضمّنٌ في الحكاية لكن بغير ضمير المتكلّم طبعا حيث يقوم الراوي بدور ثانوي بصفته ملاحظاً للأحداث المتتالية أو التي حدثت من قبل.

والقصّة أخيراً تقترب من الحكاية حيث يتمزّق الشّمل، ويقع الخرق لتلك العلاقة العائليّة التي أثمرت طفلين ليصابا باللّطم وليس باليتم فقط، ولتقتل الأمّ، ويُجنّ الأب.

ويمكن إرجاع أسباب هذا التّشرّد وهذا الضّياع إلى الإقبال على المال في عمىً ومن دون تروٍّ، أو الانغماس في الملذّات والشّهوات من غير وضع حساب لذلك... أو اهتزاز الشّخصيّة لدى بطل القصّة ممّا نجم عنه ذلك التّفسّخ ثمّ التسلّخ، ثمّ الانفصال، وهلمّ جراً...

ب - الاتجاه السياسيّ

إنّ كلّ الذين كتبوا هذه القصص السّياسيّة إنّما يكونون قد عايشوها ولم يعيشوها، وذلكم شيء طبيعي لدى المبدعين بعامّة، وإلاّ، لاحتاج كلّ أديب أو فنّان إلى أن يعيش قرونا طِوالاً حتّى يؤْذَن له بالاعتزاء إلى جمهوريّة المبدعين، أضفْ إلى ذلك أنّنا لو عملنا بهذه القاعدة لكان كلّ باثّ يحيا زمانه فقط ولا حقّ له ماضيا ولا مستقبلاً، حتّى إذا قضى نحبه ينتهي كل شيء، ولا مطمع لأحد وُلد بعده أن يتحدّث عن حقبته أو عن العصر الذي أظلّه.

والخوض في غمار السّياسة – ولاسيّما زمن كتابة هذه القصص– يكون مشوبا بالحذر وبالتّوجّس قبل الإقدام على مثل هذه الموضوعات المحفوفة بالمخاطر. وعلاقة الإبداع بالسّياسة علاقة حميمة منذ ألف ليلة وليلة مع فرق بطبيعة الحال، حيث إنّ اللّيالي تبجيل للطّبقة الحاكمة وتسامر بها، بينما العلاقة في العصر الرّاهن وخصوصاً في الأنظمة الدّيمقراطيّة علاقة النّدّ للنّدّ لا علاقة المستعلي بالأسفل. وهذا التّغيّر هو الذي جعل أمثال هؤلاء المبدعين يتطرّقون إلى قضايا – وإن لم تكن تماما سياسية – فهي لا تخلو من مداليل تكشف عنها.

وهذه القصص التي تعدّ من الأعمال المبكّرة تحمل في مضامينها شهادات عن مخلّفات الاستعمار الفرنسيّ البغيض الذي تسبّب في محن، وورّث بعض العقول والنّفوس المريضة الخواء والتّعنتر، وسرّب إلى الوظائف ودواليب الحكم بعض أعوانه الذين استأثروا بالرّاحة والطّمأنينة على عهده، وبقطف الثّمار وبحبوحة العيش على عهدنا.

والذي يعنينا من هذه القصص هو الجانب الفنّيّ أو الطّريقة التي وُظّفت في تقريب المتلقّي من الإحاطة بالبنية السّرديّة، ونحن لا نستطيع أن نزعم بأنّ القصص التي اتّخذناها نموذجاً لهذه الدّراسة كُتبت كلّها بنمط واحد، وإن طرقت مواضيع متقاربة لا تبتعد كثيرا عن كون الطّبقة المتعالية في المجتمع تسلّطت على الطّبقة الفقيرة بطريقة أو بأخرى، وهم يعنون بها الطّبقة التي تسيّر دفّات البلاد، وتتحكّم في التّوظيف، وتدير الأزرار من بعيد!

وهذه الهواجس هي ما تبرزه قصة (القصر الأحمر) التي تخبرنا عن الشّخصيّة / المحور ممثّلة في ابن شهيد طُرد شرّ طردة من العمل، لأنّه رام أن يراقب مدير الشّركة التي كان يعمل فيها، بل (تجاوز حدّه) وتجرّأ على أن يستفسر عن الملابس المختلسة من المخزن!! فكان ذلك سببا كافيا في فصله من وظيفته ربما إلى الأبد....

ونهاية القصّة تخلو من حرارة الصّراع، وتوهّج الحدث؛ إنّها عبارة عن استسلام وخضوع تامّين، وهو ما لا ينسجم مع مكانة ابن الشّهيد وما نعرفه عنه من جرأة وتماسك وتصدّيه لطفيليّات المجتمع كالجبل الشّامخ، بيد أننا مع ذلك لا ننكر بأنّ النّهاية جاءت متلائمة مع الوضع الذي عليه ذوو البطون المنتفخة حراما وذوو الضّمائر الميتة والخونة الذين تسلّقوا سلّم السّلطة فسدّوا الأبواب حتّى أمام شكاوى المظلومين التي يحاولون إيصالها إليهم دون جدوى.

ومع اقتناعنا بأنّ المبدع حرّ في النّهاية التي يقرّرها فإنّنا نتدخّل هنا بصفتنا نمثّل المرسل إليه لنأخذ على القاصّ هذا الخنوع وهذا الختام البارد، إذ مادام الموضوع مبنيّا على الخيال كان من الأفضل أن ينْهيه إنهاءً مشْحوناً بالصّراع والمقاومة ولو بلهجة كلاميّة حادّة، وبمقاومة مستميتة لا هوادة فيها!.

وعلى هذا النّمط تقريبا تتبدّى معظم القصص المصنّفة تحت هذه الخانة؛ وقصص هذا شأنها تزهّد المتلقي في تصفّحها بعد أن افتقد فيها جمالية السّرد وتوائم الحبكة بسبب افتقارها إلى الصراع، واعتمادها رتابة الأحداث .وتكاد تفلت من هذا الحكم قصّة (بوكريشة) التي تميّزت بصراع داخليّ على الأقلّ أدّى في نهاية المطاف إلى تفجّر (جنون) بعد أن أوصدت أبواب الأمل، وحلّ اليأس محلّ الانفراج.

القواسم المشتركة لهذا النّوع من القصص

1 – التّناقض بين شخصيّات مشبعة بالمثُل والقيم وبين أخرى قد نبذت ذلك وراءها ظهريّا.

2 – الصّراع المرير بين أبطال الأمس (جيش التحرير أو أبناء الشهداء) وبين الخونة كما في قصّة (بوكريشة) وقصّة (القرص الأحمر).

3 – يطبع معظم هذه القصص الاستسلام في النّهاية للأمر الواقع.

4 – النّهاية غير المتوقّعة غالبا كما في قصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (القرص الأحمر).

5 – المفاجأة غير السارة في الحبكة كما هو الشّأن بالنّسبة لقصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (بوكريشة).

6 – الالتجاء إلى التّساهل في النّهاية كما في قصّة (خريف رجل المدينة) إذ إنّ مثل هذه الحلول تكون أقرب إلى التّكلّف منها إلى الطّبع.

7 – السّقوط في متاهات أخلاقيّة مزرية كما في قصّة (خريف....) وإضافة كلّ تلك الجرائم الجنسيّة إلى شخص واحد في مدّة قصيرة لا يصدّقها العقل، ولا يقبلها المنطق، ولا تتلاءم مع الجوانب الفنية للقصة.

8 – النّهاية المثاليّة التي لا يمكن أن تحدث إلاّ في العوالم المثاليّة كما هو الأمر في قصّة (ظلال السّنين) حيث يقرّر (شيخ البلديّة) – على الرّغم من اعتراض كاتبه – أن يعرض شريطا مفصلّا عن أفعاله الدّنيئة ! !...

9 – استيقاظ الضّمير بعد الانزلاق والتّلطّخ بالرّذيلة في قصّة (ظلال السّنين).

تحليل النّصّ

بعد التّلخيص العابر لقصّة (القرص الأحمر) وإبراز القواسم المشتركة، نصل إلى التّحليل حيث سنطبّق هذه المرّة منهجا آخر هو المنهج البنيوي "المقطعي" الأقرب إلى منهج الحكاية منه إلى القصّة الفنيّة. ولقد فرض علينا هذا النّصّ "القصصي" الطّريقة التي عمدنا إليها في هذا التّحليل.

1 – "القرص الأحمر مختبئ وراء الغيوم السّوداء الزاحفة....هطلت قطرات من المطر...طفل يرتدي أسمالا بالية، هجم عليه طفل آخر، افتكّ منه قطعة خبز يابسة كان يلتهمها" (ص 89).

إنّ هذه الفقرات التي افتتحت بها القصّة تمثّل الصّفر بالنّسبة لبعض الأفكار التي سترد لاحقا، ولاسيّما العنوان الذي هو المفتاح للانطلاق منه إلى ما يُستقبل من الأفكار الأخرى.

2 – "الكتل البشريّة تتدافع...."

هذه العبارة – على إيجازها – أوردناها للتّدليل على أنّها تمثّل – على مستوى علاقات التّواتر – مقطعا مؤلّفا يروي مرّتين ما حدث في مرّة واحدة، وهو يريد بذلك الإلحاح والتّأكيد.

3 – "توقفت أمام الواجهات...كالأبله. تحلقت في المعروضات"

إنّ الضّمير المتّصل في هذا النّصّ (الأنا) يعبّر عن انشغالات كبرى، فهو من وجهة متضمّنٌ في الحكاية وسارد ومرسل في الآن ذاته، ومن وجهة أخرى يوحي بأشياء وأشياء...إنّه يدلّ على التّوقّف القسريّ الذي كان من الشّخصيّة، ويدلّ على أنّ سبب هذا التّوقّف يعود إلى ما بداخل الدكّان من معروضات؟!...معروضات هذه هي التي ستجرّه فيما بعد إلى بحار من الأحلام لا شاطئ لها.

4 – "ارتديت أجمل المعروضات...من وراء النّظارة (كذا) الذّهنيّة الجذّابة. التهمت بعيني الحسناوات...كانت تحيط أجمل الفاتنات...." (ص89).

إنّه الحلم الذي راوده وهو متسمّر في وقفته هناك...ولقد تضافرت الأزمنة الحقيقيّة في تقاطع بين الماضي والحاضر على تثبيت هذا الخيال، وازهار هذا الحلم.

5 – "هذه تضع يدها على كتفي، تلك تُبحر في عيوني، تلك تطوّقني من خصري..." (ص89).

انغماس كلّيّ داخل هذا الحلم الذي امتدّ به عن طريق الإشارتين: (هذه/ تلك) لتكونا كافيتين لإغراقه في نشوة ذلك الحلم، لكنّ هذا الحلم تفسده المثبّطات والممنوعات، ممّا يجعل هذه القصّة – كما أسلفنا القيل– تقترب من الحكاية التي تعتمد وظائف (بروب PROPP) ولاسيما المنع / الخرق.

6 - "....استدعاني المدير إلى مكتبه....وبجديّة قال لي: يبدو أنك شابّ طيّب....همك لقمة العيش....ليس إلاّ....كل الخبز يا بنيّ ولا تحاول أن تفهم شيئا...إنك تتعب....تتعب كثيرا وأنا أشفق عليك" (ص 90).

من هنا تأتي وظيفة المنع لتكشف لهذه الشّخصيّة المحوريّة مجهولا أو تبحث عن شيء ضائع حيّرها طويلا...إنّه يحذّره من ذلك ولاسيّما حين يقول له مؤكّدا: "تتعب...تتعب كثيرا".

وهذه التّأكيدات ما هي إلاّ لاحقة تفسيريّة يحاول المرسل من خلالها أن يخبر المرسل إليه عن الوضعيّة التي ستكون عليها هذه الشّخصيّة القصصيّة....وضعيّة عسيرة حقّا ويصعب على المرء أن يلتزم إزاء هذه الموانع والمثبّطات. ولقد جاءت وظيفة المنع هذه سابقة على كلّ الوظائف مثناة في شكل نصائح : "**إنك تتعب...تتعب كثيرا...وأنا أشفق عليك**" (ص 90).

من هنا يأتي التّحذير صريحا جهوريا لا يذر لهذه الشّخصيّة وقتا ولا يجاريها في محاولة استسلامها وتسليمها بالأمر الواقع. ولاسيّما أنّ هذا "الواقع" الذي كانت تعيشه الشّركة محفوف بالملذّات والإغراءات : "**التفت إلى سكرتيرته...بنظرة تحمل معاني خفية، طلب منها الموافقة...أجابت ببسمة لا تخلو من غنج ودلال**" (ص 90).

إنّ موقفا مثل هذا من غادة فاتنة تتقن الدّلال، وتحسن الغنج، من شأنه أن يستميل عواطف هذا المراهق، ويجعله يفكّر ألف مرّة قبل أن يُقدم على خرق الوصيّة، ويتناسى النّصيحة.

7 - "ذات يوم اكتشفنا (كذا) أنّ الصفقة الخاصة بذلات العمل يكتنفها نوع من الغموض" (ص 91).

لقد تحركت في الشّخصيّة الغيرة، وصارع الخير عندها الشرور التي كانت تُحاك في الخفاء، حيث إنّ المدير كان يخفي القماش الجيّد

ليعيد التجرُ فيه حتى يتلقى مقابله فيضا من الأموال، قبل أن يبدل رديئه بأجوده مما يتسبب في زرع أمواج من الغلّ لدى العمال عليه. ويبعث في نفوسهم الاشمئزاز والقرف، ولكنّهم يحجمون عن مكاشفته أو مواجهته بالحقيقة إلاّ الشخصيةّ المحوريةّ التي تفطنت إلى ألاعيبه واختلاساته بحدسها وثقافتها، فكتبت رسالة على لسان العمال قامت برفعها إلى المدير تستنكر فيها عمله الهجين هذا.

8 – "يا بنيّ...لعلك تذكر ما أوصيتك به يوم قدمت إلينا...ولا أظنك تنسى...ولابأس إن ذكرتك مرةّ أخرى، فالذكرى تنفع الناسين، بالحرف الواحد قلت لك : كل الخبز يا بنيّ معنا...ولا تحاول أن تفهم...إنك تتعب....تتعب كثيرا..." (ص 91).

بهذه العبارات ذكرّ المدير الفتى، ولم يكن في حاجة إلى أنْ يسمع منه دفاعه عن نفسه وتبرئته لذمته – كما تفرضه القصةّ –، بل إنّ الكاتب لو توقف هنا لكانت النّهاية مقبولة، باعتبار أنّه مادام "الخرق" قد وقع لـ "المنع"، ومادام "المانع" استكشف شرّ "الفاعل"، فإنّ كلّ التّبريرات لا مكان لها.

وبعد، فإنّ هذه القصةّ التي أتينا عليها تلخيصا ودراسة في اقتضاب، تحمل في ثناياها جملة من الملاحظات نقف عندها في نهاية هذا التّحليل لعلّ أهمها :

1 – القرص الأحمر: رمز لنهاية ليل الظّلم والتّعفّن (مع طرح الجانب الإيديولوجيّ بعيدا).

2 – المطر: رمز للإشراقة والتّجديد، ونزوله إنّما هو تنظيف وتطهير للجوّ القذر الذي كان يسود الشركة، وقد عبرّ عن ذلك بقوله: **"الرذاذ سيتحول إلى هطول...سيكون سيولا...طوفانا...سيجرف معه كلّ العفونات" (ص 92).**

3 – اتّسمت القصةّ ببعض المبالغات والتّراكمات الزّائدة، كتصوير بعض الأطفال الذين يتسابقون، بل يتشاجرون على الخبز

الملقى في القمامات، مع أنّ مثل هذه المظاهر المشينة لم تقع على الأقلّ إبّان حقبة كتابة هذه القصّة، ولم نشاهد نظيرا لها إلى يوم النّاس هذا ومن يدري؟ فقد تغدو منظرا عاديا لا يتأثّر لرؤيته أحد، ولا يتأسّف لحصوله المارّة يوماً.

4- الصّراع الشّديد الذي استحوذ على هذه القصّة وأشعل أوارها بين الشّخصيّة المحوريّة التي نوّعت في استعمال الضّمائر وتنقيلها بين هذا وذاك، من الضّمير الأول(ضمير المتكلّم) - كما أوضحنا - إلى الضّمير الثاني (المخاطب) إلى الضّمير الثالث (الغائب). وقد كان تعداد الضمائر وتوزيع وظائفها بمثابة تأجيج لهذا الصّراع الذي -وإن لم يحتدم- فإنّه قد رافق خطوات الأحداث من أولّها إلى آخرها.

جـ - القِصص الرّمزيّة

إنّنا لا نريد ببنية "الرّمزيّة" ذلك المذهب الغربيّ الذي يعمد إلى الإبهام، ويغرق في ضبابيّة من التشاؤم قد لا تنقشع أبدا، ولكنّنا نريد بالرمز تلك الومضات واللّمحات التي تعبرّ عن الواقع مكسواً في صورة إشاريّة فحسب.

من أجل ذلك لا يهمّنا أنّ هذا المذهب ظهر في الآداب الأوروبيّة منذ سنة 1880م ولا يعنينا معرفة أسماء أصحابه الذين اشتهروا به من أمثال (فرلين) و(جاجنر) و(بودلير) و(رامبو) والذين أولعوا كثيرا بصفات معيّنة من مثل: "السكون والقمر" و"الضوّء الباكي" و"الأسمال الفضيّة" و"القمر الشرّس" و"الشمس المرّة المذاق"(1).

(1) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة "ضجيج الوادي" قصيدة "السفينة السكرى" للشاعر (رامبو) ينظر الأدب المقارن ، د. محمد غنيمي هلال ، ص 401، دار العودة / دار الثقافة / بيروت - دون تاريخ.

والرمز تعريفاً يعني " الإيحاء؛ أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النّفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضعيّة. والرمز هو الصلّة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسيّة، لا عن طريق التّسمية والتّصريح"[1].

والواقع أنّ الرّمز كمذهب قد تغلغل في عالم الشّعر ووصل أحيانا إلى ذروة النّجاح، ولكنّه لم يفلح في الوصول إلى عمق القصّة، ولعلّه قد حقّق بعض النّجاح مع كافكا[2]. والرّمزيّون استكشفوا أنّ العقل الواعي محدود، وأنّ العقل الباطن اللاّواعي ممتدّ إلى ما لا نهاية.

وهذا المذهب الذي وُلد في الغرب ونَما بين حقول بيئته انتقل – على غرار كلّ ما يبدعه الغرب– إلى العالم العربي فتلقّفه أدباء عديدون ولاسيّما الشّعراء منهم من أمثال (أديب مظهر) في قصيدة (نشيد السكون) و(سعيد عقل) و(صلاح لبكي) و(بشير فارس) وغيرهم[3] في دواوين وقصائد مختلفة. ويمكن القيل إنّنا مع ذلك نغالي حين نزعم أنّ هؤلاء الشّعراء المحدثين من العرب قد احتضنوا هذا المذهب نقلا عن الغرب لأنّ الشّعر الصّوفي، مثلما هو معروف، مليء بالإيحاءات والرّموز[4].

ولقد استطاع القاصّ (ادجار الان بو ÉDGAR ALAN POE) ينفذ ببعض تخيّلاته الباطنيّة إلى القصّة ممّا ترك بصمات واضحات عليها. فما سرّ

---

(1) الأدب المقارن: غنيمي هلال: 398.

(2) وممّا يُؤثر عنه في هذا المضمار قوله: "إنّني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكّر بخلاف ما كان يجب أن أفكّر، وهكذا إلى أعمق أعماق الظّلام" .ANDRE AKOUN; LES FORMES NOUVELLES DE LA CRITIQUE, P.94 وإن يفسّر هذا القول أحيانا بغير المعنى الوارد في السياق.

(3) ينظر: دراسات في النقد الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق: د. محمد مصطفى هدارة الدار الأندلسيّة للأوفست ط1 القاهرة 1986، ص 138.

(4) منذ العهود القديمة إلى الآن، ومن الشعراء القدامى نذكر الشاعر الفقيه ابن الخلوف القسنطيني / ابن الفارض خاصّة.

تسميتنا لهذه المجموعة بالرمزيّة ؟ وكيف يُخفق قصّاصون كبار في توظيف الرّمز ويجرؤ على فعل ذلك قصّاصون ما يبرحون في الطّريق ؟

إنّنا حين أطلقنا هذه الصفة لم نكن نرمي من ورائها إلى الرمز الفلسفيّ العميق مثلما سبقت الإشارة إليه، وإنّما كنّا نهدف إلى استعراض بعض اللّمحات التي تمثّل هذا الرمز، بل إنّ القصّة التي وقع عليها نظرنا لتكون نموذجا للتّحليل كانت متأرْجحة ما بين الرّمزيّة والسّرياليّة التي تعتمد الحلم منطلقا لها، وهذه القصّة هي :

الشّيخ والصّخرة...واليمّ

فالعنوان – كما نلاحظ – يحمل في فحواه ثلاثة مداليل، وكلّ مدلول في الآن ذاته رمز.

03 مداليل = 03 رموز.

ويمكن أن تنفرد كلّ بنية من هذه البنى بمعانٍ مختلفة لعلّ أهمّها أنّ :

أ - البنية الزّمنيّة :

الشّيخ : يمثّل مرحلة معيّنة هي عادة ستون سنة فما فوق أو فما دون ذلك بقليل.

الصّخرة : تمثّل زمنا خالدا هادئا لكنْ رتيبا، فهي تشغل فضاءها منذ سنة أو عقد أو قرن أو مليون سنة لا فرق.

اليمّ : يرمز إلى الزّمن المتحرّك الذي لا يستقرّ على وجه، ولا يثبت على حال...هو مزمجر دائب السير بين المدّ والجزْر لا يرتاح أو يهدأ أبدا.

ب - البنية الفضائيّة :

الشّيخ : يوحي هذا المنظر بالوقار والشّيب ورجاحة العقل وهذا كلّه يجعل هذا "الشيخ" يشغل فضاء مكانيا كبيرا فيه سعة المجال، وهو إذاً فضاء متنقّل.

الصّخرة : حيزّها ثابت لا يتبدلّ إنْ وصفناها بالرّتابة والجمود ولكنّها قد تنقل بواسطة، بيد أنّها تظلّ في حيزّ ثابت لا حرَاك له.

اليمّ: له لوحتان ينهض عليهما: خلفيّة، وأماميّة.

فأمّا الأماميّة : فهي ما يحدثه من حركة دائبة تسمع بالأذن، وتشاهد بالعين، إذ هو في مدّه وجزره يتنقلّ من مكان إلى آخر متقاتلا مع نفسه، متضارباً مع بعضه، وهو تقلّص وتمددّ لكنّه ما يتمدّد إلاّ ليتقلّص، ولا يتقلّص إلاّ ليتمدّد...فالقرار لا معنى له، والجمود لا مكان له...ذلك هو شأنه، وتلك هي حاله.

وأمّا اللّوحة الخلفيّة : فهي تتمثّل في ما تعكسه عليه الأحوال الجويّة من رياح وأمطار، أو شموس وكواكب، وهو يتفاعل مع ذلك كلّه في مساحة معيّنة تختلف باختلاف التّغيّرات المناخية...فالبحر وتموّجاته التي تتجاوب مع الرّياح، أو خطوطه التي تبدو لنا على صفحته وهي تتهادى وتتراقص مع نسيمات الصّباح، أو مناظر الكواكب والأقمار وصورها وهي تنعكس على مراياه، أو الأسماك المختلفة الأشكال والألوان، كلّ أولئك يوحي بجمال أخاذ، وبحيزّ حياتيّ لا يَفْنَى إلاّ بإرادة اللّه سبحانه وتعالى حين تُسجرّ هذه البحار أو تفجرّ.

جـ - البنية الأسطوريّة :

وتتمثّل بخاصّة في "اليمّ" الذي يرمز إلى الماء بصفته منبع الحياة، والماء: هو العنصر الفعّال في هذا العنوان، وكلنّا يذكر أنّ أجمل المواقف العاطفيّة إنّما وُلدت أمام الغُدْران، وعلى ضفاف الأودية والأنهار، ناهيك من شواطئ البحار التي تظلّ أبدا مرتعا خصبا للحسن والخيال والأمل.

وإذا كان الإنسان نفسه قد خُلق "من ماء دافق" كما أبان عنه القرآن الكريم...وإذا كانت الصّخرة نفسها كانت من قبل ماء ثمّ تجمدّت وتصلّبت

كما يعرّفنا علماء الجيولوجيا، اتّضحت أهميّة الماء وقيمته، لتسيطر بذلك البنية المائيّة على العنوان.

د - البنية الإيقاعيّة :

ولعلّها تتمثّل أحسن ما تتمثّل في :

الشيّْ............

الصخّْ...........

اليمّْ............

هـ - البنية التّركيبيّة :

ودعائم هذه البنية بُنيت على تضافر ثلاث وحدات متماثلة كلّها أسماء، والأسماء هي الأصل في المشتقّات لدى كثير من المنظّرين اللّغويين، فلذلك قد جاء التشابه يسيرا من غير أن يقع في الكلام معضلة.

و - البنية الصوتية :

وهي تلاحظ في عدّة مقاطع من العنوان :

أشـْ + أصـْ + ألـْ

شيَْ + صخَْ + يمَْ

فالمقاطع الثلاثة – كما رأينا– متجانسة ومتآلفة [1].

ز - البنية الدّعائميّة :

وهذه تتألّف من وَتدينْ ألسّنيّين هما:

الشيخ + اليمّ

---

(1) أنظر حوارا أجري مع الدكتور عبد المالك مرتاض في صحيفة "الشعب" الصادرة بتاريخ 03 يناير 1991م ع. 4445 تعرض فيه لمختلف الجوانب المتعلّقة بالبنى ضمن الخطاب الأدبي.

ولاسيّما أنّ مقوّمات هذه البنية هي التّوازن والطّمأنينة والحركة، وذلك لا يتمّ إلاّ عن طريق هذين الوتدين المكوّنين للعنوان. فالشّيخ متوازن هادئ، واليمّ غاضب حانق ساخط، أو ساكت لطيف إلى حين أن تعود إليه عصبيّته، وتتحرّك فيه شراسته !

هذا هو العنوان، فما هو المدلول الذي تحمله هذه القصّة ؟ لكي نجيب عن هذا التّساؤل بصورة واضحة قمنا بحصر أحداثها في تسعة مفاصل.

– 1 –

تُستفتح بفائدة : وهي أنّ صديقين توجّها إلى البحر، وما إن وصلا إليه حتّى تخيّلا أنّ هناك مخاطر قد أحدقت بهما من جرّاء هيجان هذا البحر.

– 2 –

أحسّا أنّ المصطافين ولاسيّما الفضوليين منهم، صاروا يطاردونهما بالنّظرات المريبة ممّا أوهمهما أنّهم يتوسّمون فيهما اللّصوصيّة والإجرام والتّعوّد على خطف الأطفال واغتصاب الفتيات ! كلّ هذه الأوهام التي تواردت فيها خواطر الصّديقين، جعلت أحدهما يشير على صاحبه أن يقصدا صخرة نائية عن أعين هؤلاء المرتابين، وهنالك يتسنّى لهما أن يسبحا في حريّة عبر مسافة قريبة لا تعرّض حياتيهما للخطر، ويكونا بذلك في منجاة من الاستهزاء أو الاتّهام الظّالم غير المؤسّس.

– 3 –

ارتاد وصاحبه ساحل البحر، ثمّ وطئا بأقدامهما طرفه في وجل وحذر شديدين، حيث لم يتجاوزا خطوتين تجريبيّتين، ومع بعد أحدهما عن كلّ خطر، فإنّه ادكر وصيّة أمّه التي تنهاه عن الارتماء في أحضان مياهه: "إيّاكم والبحر...إيّاكم والبحر يا أولاد...." (ص72) ولكنّ طماحه إلى المغامرة، ورغبته في المجازفة دفعاه إلى أن يرتمي داخل عُبابه

فأوشكت الأمواج أن تبتلعه لولا لطف اللّه به...والغريب أنّ هذا لم يكنْ إلاّ وهما لأنّه عندما تحسّس نفسه لم يلف غير رجليه داخل الماء بينما سائر جسمه كان خارج البحر، وهذا ما جعله يهزأ بنفسه، ويضئّل من قيمته.

– 4 –

حين اطمأنّت نفسه إلى أنّه في أمان تامّ، تفقّد صاحبه فوجده مستغرقا في التّحديق إلى الصّخرة....أرسل بصره هو أيضا تلقاءها، فإذا **"شيخ تجاوز العقد السابع...له لحية كثّة مرسلة على صدره"** (ص 74). ومع التقاء الأنظار، طفق يلوّح إليهما، طالبا منهما القدوم إليه في إلحاح!

– 5 –

بعد هذه الإشارة يبدأ الحوار بين الشّيخ والشّخصيّة المتضمّن ضميرها في القصّة (المرسِل) ثمّ يغيّر الحديث إلى الصّاحب الذي يكشف للشّيخ الحقيقة بعدما اعترض على سباحتهما في هذا المكان الخالي. وعندئذ تدافعت ذكريات كثيرة ومناجاة داخليّة طغتا على السّرد، وتخللّتا الأحداث حتّى كادت تنسينا الشّيخ والحديث معه.

– 6 –

وبعد إطلالة واستطالة، يصل الكاتب إلى حكاية الشّيخ الذي طفق يسترجع الحسرة ويستحضر الفاجعة..إنّ هذا المكان يذكّره بمأساة عائلة كاملة قد خنقها الماء، وأذهب أثرها البحر، والتهمتهما الحيتان ووحوش اليمّ. هنا في الموطن نفسه الذي تجرّأ هو وصاحبه على الاختلاء فيه هربا من الأنظار....ينبئهما بأنّها عائلة **"عائلة من أربعة أفراد: الأم، الأب، وطفلان (كذا)" (ص79).**

لقد قدمت هذه العائلة إلى هنا لتحقيق الهدف الذي تريدان أنتما أن تحقّقاه، وهو النّأي عن الأعين، والاستمتاع بالخلوة والاختلاء، بسبب محافظتها على الأصالة، ورغبتها عن الانسلاخ.

-7-

ألقت الأمّ بنفسها في اليمّ منتشية طروبا، كسمكة خفيفة ورشيقة ضربت بيديها ورجليها ذات اليمين وذات الشمال...بيد أنّها شعرت بشلل يعطّل جسمها الغضّ، وبجحافل من الأمواج المدجّجة تطاردها...استنجدت...أستغاثت...استغاثت في إلحاح..لم يكن هناك إلاّ زوجها الذي آلمته الصرّخات، ووخزته الصيّحات المبحوحة...لم يشعر إلاّ وهو يلقي بنفسه مقلدًا رجال الحماية في محاولة إنقاذها من الغول....في هذا الإبّان، هبّت عاصفة هوجاء تدعمّها رياح عاتية ألقت به إلى الصّخرة التي ارتطم بها رأسه...وفي سذاجة اندفع الولدان نحو جهنّميّة الأمواج التي أجهزت عليهما لتعفي بذلك على آثار هذه العائلة!

-8-

وفي تأثّر باد، يتوقّف الشّيخ عن الحديث قبل أن يتابع:

بعدما أخرج رجال الحماية المدنيّة الجثث الأربع، كان الرجل ليس هو الزوج، وإنّما رجل آخر...وهي الظّاهرة التي أدهشت الشّيخ وضاعفت من ألمه...ومن حديث إلى آخر يعترف هذا الشّيخ بأنّه هو مدبرّ العمليّة التي أدّت إلى القضاء على الأمّ (الزّوجة) بعد أن تكاثر حديث القوم عن خيانتها، وحامت الشّبهات حول سلوكاتها.

-9-

وأخيراً يودّع الراوي الحلم لينبئنا بأنّ كلّ الأحداث التي تخلّلت القصّة لم تكن حقيقة ولا خيالاً، وإنّما كانت أضغاث أحلام مرعبة: فيها الدم، والقتل، والثأر، ولا شيء أكثر من ذلك.

وقفة ختامية

لعلّنا ألاّ نكون في حاجة إلى الوقوف طويلا إزاء هذه القصّة التي حاولنا أن نوضّح خطوطها ونشرّح أفكارها مدلّلين على أنّها لأوان كانت من النّوع السّوريالي"- فإنّها مع ذلك تحمل في طيّاتها رموزا كبيرة أشرنا إلى بعضها لدى دراسة العنوان حيث خصّصناه وحده بملاحظات وإشارات، باعتبار أنّ العنوان عند كثير من الدّارسين المعاصرين يمثّل المفتاح أو البؤرة التي توضّح المفاهيم المتداخلة المتشابكة ولكنّه إن جاز لنا أن نُبدي رأينا – فإنّ مثل هذه القصص المبنيّة أساسا على الرّمز البعيد لا تقدّم خدمة جلّى للمجتمع؛ وإنْ تسهم بطريقة أو بأخرى في تحقيق الأدبيّة.

إنّ قصّة "الشيخ ...والصّخرة...واليم" – وعلى الرغم من طول هذا العنوان نسبيّا- فإنّه عنوان فنّي" جمالي"ربما لارتباطه بقصّة شهيرة هي "الشيّخ والبحر" للكاتب الأمريكي (هيمنجواي) التي أحدثت صراعا بين عجوز هرم وسمك القرش، أو بين الإنسان والحيوان، إضافة إلى أنّ هذا الكاتب قد شغُف بالسّرد الموضوعيّ الذي يقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقا للقارئ، لأنّ الشّخصيات تكاد توهم المتلقي بأنّ أحداث القصّة حقيقيّة وصادقة[1]، والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على هذه القصّة التي اتّخذت من عنصري التّشويق والحياد أساسا وهو ما يشغف القارئ بمتابعة أطوارها من خلال الحبكة المتنامية حتّى النهاية.

---

(1) ينظر : النقد التّطبيقي التحليلي؛ عدنان خالد عبد الله، – دار الشؤون الثقافية العامة لا الطبعة الأولى 1968 بغداد، ص 88.

د - القصص الاجتماعيّة/ الثوريّة

علينا أن نقرّر أوّلا بأنّ القصص التي من هذا النّوع كُتبتْ بعد الاستقلال، أي من لدن جيل لم يعش الثورة ولمْ يُصلَ بلهب نيرانها إلاّ من بعيد: عن طريق استشهاد أحد أفراد عائلته مثلا. وإذا كان المنطق الفكريّ والنّظريّة النّقديّة يقضيان بأنّ الكاتب ليس في حاجة إلى أن يعيش كلّ شيء يكتب عنه، وإلاّ لاحتاج إلى عمر يتجاوز آلاف السنين مثلما سبقت الإشارة إليه، فإنّنا مع ذلك نجد غالبيّة الذين تطرّقوا إلى قصص الثّورة من جيل الاستقلال أخفقوا في التّعبير عن مشاعر هذه الثورة وجهنّميّة لياليها وأيّامها وإن لم تخلُ قصصهم من اجتهادات مقبولة أحيانا.

وإيماناً منّا بأنّ النّقد لا ينتظر حتّى تتوفّر له أكوام مكدّسة من النّماذج، وإنّما هو يتابع ظهور النّصوص، ويقوم بواجبه الطّبيعي "كلّما ألفى نصّاً يستحقّ الدّرس والتّمحيص، إذ ليس ثمّة ما يدعوه إلى الانتظار حتّى يغدو القليل كثيرا، والغثّ جيّدا والرّديء ممتازا، بل المفترض فيه أن يتناول الرّديء والضّعيف والغثّ بالنّقد بغية الدّفع به إلى الأمام عن طريق التّقويم، وتصحيح مسار المبدع، ووضع المعايير الفنيّة والموضوعيّة المثلى له حتّى يجتنبها هو، ثمّ من يجيء بعده من النّاشئة والمتأدّبين"[1].

مهما يكن، فإنّ القصص الاجتماعيّة / الثّوريّة قد تناولت "موضوعات جديدة تتحدّث عن الاغتراب وعن الهجرة وعن الحرب والثّورة وآثارهما. تصف الجبل وتدين الاستعمار، وتصوّر مشاركة المرأة في الثورة والنّضال، أو تتحدّث عن الموظّف الجبان وعن خيانة الوطن"[2].

---

(1) هذا رأي كثير من النقاد. انظر مثلا أدب التّحدّي في المغرب: الدكتور النّسّاج: لا دار الرّأي لا بيروت، ص 13.. دون ذكر للتاريخ / ودون ذكر رقم الطبعة.

(2) أنظر القصّة الجزائريّة القصيرة: د. عبد الله ركيبي، الدار العربية للكتاب / المؤسسة الوطنيّة للكتاب 1983م، ص 159.

ومن الواضح أنّ هذه القصص تتّسم بسمة الحنين، وتمتاز بطابع الأنين طورا، والصراع والاعتزاز أطوارا أخرى، ففيها تذكير بعمل الأبطال، وتخليد لمآثر الأجداد والآباء...فالثورة الجزائريّة بما خلّفته من دمار ونكال، وتحطيم وآلام، كانت دائما شاهدة أمام الأعين، حاضرة إزاء النّفوس، لم يستطع معها جيلنا هذا أن يتخلّص من وطأتها ووقعها، وحسبنا أن نذكر بأنّه حتّى هذه الأونة ما يبرح حديثها يطغى على الجلسات، وما يزال صوتها يعلو على كلّ الأصوات، إذ ما يكاد الحديث يفتح في مقامة ما حتّى يقع الاستطراد إليها فيحدث التّشعّب، ويطرأ التّوتّر حتّى يفيض على جنبات الجلسة.

ولعلّ ثالث ميزة هي أنّ عناصر الأدب الثّوريّ بصفة عامّة والقصّة بصورة خاصّة قد استحوذت في الجزائر على الموضوعات الأخرى عكس سائر الأقطار (المغاربيّة) الأخرى بسبب الهيمنة الاستعماريّة الخبيثة على ربوع الجزائر طوال قرن وثلث القرن اقترف خلالها الجرائم المنكرة، واجترح الآثام البشعة التي لا تخفى على أحد[1].

وجرياً على القاعدة التي التزمنا بها في هذه الدراسة، فإنّنا نطبّق منهجنا التحليليّ على قصّة واحدة وقع عليها نظرنا وهي قصّة **"ثقوب في ذاكرة الزمن"** لاعتبارات فنيّة فحسب.

تبدأ هذه القصّة بالإشارة إلى عذاب الوحدة وأثرها على النّفس البشريّة ممّا ينْمي بأنّها ستركّز أغلب خطوطها العامّة على هذا الموضوع، والواقع أنّ الوحدة هذه ما هي إلاّ مؤشّر للتّخيلات والهواجس والأفكار التي تتوارد على الشّخص وهو يحيا حالة شبيهة بحالة شخصيّة القصّة، وإن كانت هذه الشّخصيّة (الرّاوي) ترى في

---

(1) مع ذلك لا ننكر بعض القصص التي برز فيها المحور الوطنيّ القريب من الثوريّ كما هو الشأن بالقياس إلى قصّة "المخاض" لعبد الواحد إبراهيم -ينظر: القصّة التونسية القصيرة، محمد الهادي العامري، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1980م، ص 36.

حصولها معاناة وفي صفتها قساوة : **"قاسية هي الوحدة...قاسية أبدا أبدا..." (ص 193).**

إنّ مجرّد ورود هاتين العبارتين يجرّ إلى الاقشعرار من الوحدة ويكون بمثابة تثبيط للنّفس التي ترغب فيها وتؤثرها على الأنس والاجتماع، لكنّ الازدواجيّة التي تشكّل طبيعة الأشياء (السلب / الإيجاب) تجعل من الوحدة شيئا مرغوبا فيه، لأنّ صاحبها يبحث عمّا يزجّي به السّاعات، ويقطع به اللّحظات، وهو شأن شخصيّة القصّة التي قشعت سحابة خلوتها بواسطة تزويج اليراع مع المخيلة لينجبا في نهاية المطاف عملا أدبيا. بيد أنّ الملكة الذّاتيّة صعبة المراس، عسيرة الانقياد، وقلّما تستجيب لمروّضها متى شاء وأنّى أراد. وذلكم ما يُفهم من مقولة (جون برين) : **"لا تنتظر ورود الإلهام كَيْ تشرع في الكتابة، لا لأنك تنتظر شيئا غير موجود، بل لأنّ الإلهام يردّ إليك حين تكتب" (ص193).**

وبينما هي تصارع جدب الموضوع وضحالة التفكير؛ إذا بابها يُطرق...ثمّة فتاة ملثّمة تقتحم عليها خلوتها وتمزّق غشاوة وحدتها...وبعد حديث قصير أزاحت عن وجهها الخمار، فلاحظت الكاتبة (الشّخصيّة) أنّ ملامح وجهها متناسقة مع العينين...وبسرعة قياسيّة تدخل الضّيفة في الموضوع لتفضي إليها بسرّ دفين أمضّها كي تتّخذ منه المبدعة قصّة متكاملة الحلقات، متناسقة الأجزاء.

ثمّ نفهم من مطلع القصّة المعروضة أنّ الزّائرة من الفتيات العوانس اللاّئي فقدن كلّ أمل في الارتباط برجل ما، تقول لها : **"ألم يحدث أن أحسستْ شعور فتاة تعدّت أبواب الزّواج، تقلّب طرفها في الرّجال، كلّ الرّجال، وهي تعلم أن لا حقّ لها في الحصول على أحدهم" (ص 194).**

ومن سياق الرّواية يتجلّى أنّ هذه الشّخصيّة هي أصلا بدويّة نزحت إلى المدينة، وتبدأ من البداية، يوم أن رأت النّور لأوّل مرّة في مزرعة جدّها

الثّري التي ورثها عن آبائه بدوره، وبعد أن تعرّفنا هذه الشّخصيّة بأسرتها كلّها: من جدّها وصفاته إلى جدّتها التي كانت تتّصف بالبلادة، إلى أمّها وزواجها بأبيها التي هي من أصل قبائلي، ثمّ وفاته عنها.

تنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مشاركة جدّها في الثّورة، فتعرّفنا أنّه قد أُحرقت ضيعته، وأُلقي عليه القبض ثمّ زجّ به في غيابات السّجن بمعاونة "حركي" كان وفيّا للاستعمار، ثمّ كفّر عن ذنبه بإنقاذ جدّها من زنزانة العدوّ حيث قام بتهريبه ليلا والتحق وإيّاه بالثّوار.

وتمضي في حديثها لتنبئنا عن المآسي التي زرعها الاستعمار في مناكب الأرض، والجرائم التي اقترفها في حقّ الشّعب الجزائريّ، إذ بينما كانت هي وجدّتها وسائر العائلة ليلا يصطلون حول موقد النّار في صمت وهلع، إذا أنين يُسمع أمام الباب قبل أن يتسرّب منه مجاهد جريح أسعفوه بما قدروا عليه، ثمّ قضوا جميعا ليلة قلقة وهم حيارى إزاء هذيانه نتيجة للحمّى التي كانت قد قرّرت المبيت في عظامه ولم تزل عنه شدّة وطأتها إلاّ مع خيوط الفلق، وحين نطق، أخبرهم بأنّ سبب جرحه إنّما يعود إلى مخالفته أمر رفاقه والنّأي عنهم ممّا جعله يشتبك مع جنود العدوّ الذين اقتحموا المكان...وراح يردّد ما صدر له من مسؤول الفرقة: "**تعال معنا أو ستموت وحدك ستموت كالجرذ في المخبأ**" (ص 200) ثمّ ظلّ يقصّ عليهم كيف فتح باب المخبأ، وكيف تشابك مع العدوّ إلى أن وصل إلى بيتهم.

وفي صباح اليوم التالي علم أهل الدّشرة أنّ المظلّيين سيجتاحون القرية، فجمع السكّان ما لم ينوءوا بحمله، ثمّ توجّهوا بصحبة الجريح ملتجئين إلى مكان آمن يقيهم شرّ الأعداء حيث صادفوا أحد المجاهدين فسلّموه الجريح، وقصدت هي وعائلتها المدينة، وهنالك تفتّحت على عالم جديد، فغدت تقلّد الحضريّات في زيّهنّ القصير، وتعوّدت على الخروج لتبتاع ما تشاء من الدكاكين والأسواق دون إشكال؛ وقيّض الله

لها معلّمة علّمتها العربيّة. ونظراً لفقرها المدقع فقد كانت لا تتورّع أو تتحرّج من خدمة الآخرين والتّعرّف على طبقات اجتماعيّة مختلفة، وإقامة علاقات كادت تعصف بها لولا شموخها وتأبّيها. بيد أنّ ذلك لم يطل إذ استطاع مخادع أن يغويها فيسلبها ما كانت تعتدّ به، وهذا ما أحدث في نفسها كرها للرّجال جميعا. وزرع في قلبها ضغنا حاميا، وحفر في صدرها غلاّ عليهم حيث راحت تحرقهم على ضيائها واحدا واحدا مكْرَهة، إذ كانت في وليجتها تبحث عن ميناء ساكن ترسي فيه سفينتها، وعن عشّ آمن تقضي فيه أيّامها، لكن ذلك كان أمرا عسيرا، لأنّ الرّجال كلّهم "مصابون بحمّى البكارة" (ص 210).

وتتابع أحداث القصّة وإن ظلّت تصبّ في قالب واحد هو بحث الشّخصيّة عمّن يكمل نصفها، وبعد أن تجرّب كثيرا منهم تزداد اقتناعا بأنّهم على شاكلة واحدة؛ إنّهم يرغبون في قضاء أوطارهم منها لا أكثر!.

وفي النّهاية تصل الشّخصيّة إلى مبتغاها، حيث تقترن بعامل من بلاد المهاجر في أوروبا لأنّه رضي أن يبني بها – على علاتها –، يتمّ ذلك في القرية التي عادت إليها أسرتها نافرةً من صخب المدينة وضوضائها ومشاكلها المحتدمة.

تحليل القصّة

أحداثها :

لقد طفحت هذه القصّة بأحداث كثيرة أهمّها :

– عزم الشّخصيّة الأولى على تمزيق الصّمت وقهر الوحدة بواسطة الكتابة.

– حيرتها إزاء الموضوعات الملائمة للكتابة.

– حياة الفتاة الملثّمة أو سيرتها الطّويلة بين المدينة والبادية، والمشاكل التي نجمت عن ذلك.

– نيلها مرامها أخيرا في البادية بعد أن اهتدت إلى بعل سَمُوح رضي أن يصفح عنها ويعفو عن ماضيها المريب.

– تكاثر هذه الأحداث جاء بسبب التّطويل في حجم القصّة (ستّ وعشرين صفحة).

بنيتها الفنّيّة :

– يتّضح من البدء أنّ هذه القصّة هي قصّة بيئة ما دامت قد تناولت أوّل ما تناولت الوصف: "قاسية هي الوحدة".

– طغى على القصّة ما يمكن أن نسمّيه عامل الصُّدفة؛ ولْنتتبّع ذلك حسب تسلسل الكتابة :

– وصول الفتاة الملثّمة واقتحامها المنزل من غير ميعاد.

– التقاء المجاهد الجريح بأحد المجاهدين الآخرين وهذا أصعب ما يمكن أن يحدث بهذه البساطة السّاذجة.

– زواج "زهور".

– الصبيّ الذي عثر عليه الجدّ.

– التقاؤها بصديقتها التي كانت تعلّمها البغاء.

–تعرّفها على جنديّين من غير سابق لقاء، وهذه المرّة كانت الصّدفة نقمة عليها حيث إنّها رافقتهما فعادت بغير ما ذهبت به!.

– التقاؤها "زهور" تارة أخرى.

– ظهور أحد أعمام الصّبيّ الذي جاء يطالب بابن أخيه.

– بعد غيبة طويلة، وقطيعة أعوام مديدة، يعود أخوالها إلى أمّها للتّصالح والتّسامح.

– التقاؤها شاباً من المهاجر وارتباطها به دون سابق معرفة.

فالقصّة – كما لاحظنا – تُبنى على عنصر المصادفة كثيرا بالإضافة إلى أنّها توظّف الحكايات المختلفة، وذلك ما جعل القصّة تنوء بالاستطرادات المتشعّبة، والأوصاف الخارجيّة.

وعلى الرّغم من الأسلوب الجميل المشرق الذي يطبع جوانب القصّة، فإنّها لم تخلُ من تطويل كاد يكون مملاً... وكانت الكاتبة ستوفّق أفضل لو أنّها وسّعت هذه العناصر لتؤلّف منها رواية.

البناء المعماري للقصّة

إنّ القصّة بصفة عامّة تمتاز برشاقة الأسلوب وسلامة اللّغة والوصف الجميل أحيانا، بيد أنّ هناك بعض التّراكيب التي لا أرى مسوّغاً لبنائها حسبما اختارت الكاتبة مثل قولها: "قاسية هي الوحدة" فمثل هذا التقديم والتّأخير يُخلّ بالقواعد المتعارف عليها، وتلج الجملة بذلك في خانة التّعقيد اللفظيّ من الناحيتين الصّرفيّة والنّحويّة، وهي – في نظرنا – لا تفيد كثيرا الخطاب نفسه بصرف النّظر عن الملاحظة السّابقة، لأنّ المفترض أنّها تعالج عذاب الوحدة؛ وهذه الوحدة كلٌّ لا يتجزأ، فهي في قرارتها وألمها وشرّها تقدّم نفسها بنفسها.

وهناك تقديم وتأخير آخر ليس له ما يبرّره أيضا: "**أوقدت النار لترى ما (به) تصنع**" (ص198) ← ما تصنع به.

"**/على أيّ حال ضمائرنا مرتاحة (كانت)**" (ص ← 198) فهذه العبارة تحتاج إلى إعادة تركيب يكون أكثر جمالاً وتلاؤماً، ولاسيّما أنّ الكاتبة متمكّنة من لغتها نحوا وصرفا وإملاءً إلاّ ما حدث من بعض الهنات مثل "جذع شجرة مهتري" (ص 200) والأصحّ: مهترئ. ومثل: "التي سوف لن تبقي على أخضر ويابس" والأصحّ: "التي لن تبقي على أخضر ولا على يابس" لأنّ "سوف" تدلّ على المستقبل، "ولن" على المستقبل أيضا، وجمعهما في موطن واحد يجعل أحدهما زائدا....

وكذلك استعمالها كلمة "تكتشف" والأصحّ: "تستكشف" (ص194) إذ شتّان ما بين الكشف (...) والاستكشاف!

ونزعم أنّه على الرغم من هذه الإشارات، فإنّ الكاتبة تمتلك قدرة على تفجير الكلمة سحرا وتوظيف الأسلوب الشّاعريّ الذي يهزّ القارئ المتذوّق بلا شكّ، ونادرا ما نقرأ قصصا بهذا الشّموخ البنائيّ للعبارات، والأساليب وممّا يبهر من أسلوبها قولها : **"أشرقت الشّمس على الرّوابي والحقول النّديّة فمنحتها سحرا بديعا وانعكست أشعتها فوق قِمَمُ الجبال البيضاء فازداد بريقها حدّة ولمعانا...خرجنا نطلب الانتعاش بدفئها الذي غيّبته الثّلوج والعواصف أياما طوالا... "**(ص 201) وكقولها : **"شمس جويلية باهتة...تريد أن تزيح عن طريقها السّحاب فلا تقوى...الترقب يرقص في العيون ويعربد...الابتسامات تزرع الرجاء والأمل في كلّ الوجوه...بيرق الحريّة يشعّ في الأفق المضرّج بالدّماء والدّموع....توقّف الزّمن عن الحركة وقتئذ لأيام طويلة...نهار تسمّرت فوق سمائه الزرقاء شمس متوهّجة غادرها الشّحوب إلى الأبد...."(ص 206).**

مهما يكن، فإنّ هذا الأسلوب المشرق غالبا أجد للمنفلوطي أو جبران بعض البذور في زرعه، وليس معنى هذا أنّنا نعيب على الكاتبة التّناصّ أو التّضمين، بل إنّ هذا التّوارد الخاطريّ أو المثاقفة يزيدان الأسلوب تقوية والخطاب ليونة...ولعلّ من أثر المنفلوطي قولها : **"جئت لأسرد عليك قصّة عذاب طويل مع اللّيل والعواصف بودّي لو يعرفها النّاس ولكن ليس عن طريقي..لقد اخترت أن أهديها لقلمك (كذا)...لقد ضاق صدري...ضاق...جئت لأتطهّر بين يديك من رجس اللّيل وعذاب العواصف، إذ لا أجد صدرا أسند إليه رأسي المثقل بالهموم، حتّى وسادتي ضاقت بي..."(ص194).**

"نظرات" المنفلوطي أو "عبراته" إذاً، ماثلتان بين أيدينا ونحن نقرأ هذا البناء الأسلوبيّ...وهناك عبارات أخرى شبيهة لا مدْعاة لذكرها (ص 215). مثلاً.

الأفكار

إنّ أفكار القصة عموما ثرية تتخللها استشهادات ضمنية لبعض الأدباء، كذكرها لاسم (جون برين) وعباراته: "**لا تنتظر ورود الإلهام كي تشرع في الكتابة...**"

ومما يمكن أن يناقش من أفكار هذه القصة: "لن أنتظر نزول الوحي" ونزول الوحي خاصيةٌ من خصائص الأنبياء، والإلهام أصدق في هذا المقام.

وثمةَ فكرة لا تعطي صورة صادقة عن جيش التحرير الوطني الجزائري، حيث إنّ الكاتبة تجعل الحوار يطول حول تنقّل جنديّ مع فرقته (ص 200). ونحن نعلم أنّ هذا يتنافى وما اشتهر به جيش التحرير من نظام سرمديّ، وطاعة أبديّة، وامتثال صارم للأوامر.

فالغريب أنّه وبالرغم من إصرار مسؤول القرية على التنقّل، فإنّ الجنديّ ظلّ متشبثا بموقف الرفض!...وأين؟ في مخبئه!...هذا فضلا عن أنّ من الخطط التي كان جيش التحرير يطبقّها هي أنه إذا أنجز عمليّة ما، سارع إلى التنقّل البعيد عن مكان العمليّة، وهلمّ جراً...

ومن الأفكار الأخرى التي قد تكون وراءها خلفيّة وحكم مسبق يهدف إلى التفرقة بين الجنسين، هو الرغبة في الانتقام عن طريق رفض الزّواج من الرجال كلّهم، كلّ من تقدّم لخطبة الفتاة (ص 210) وهذه الروح الانتقاميّة لا محلّ لها، لأنّ هذا من شأنه أن يضفي على المرأة هالة من التسامي والنّرجسيّة! فالرّفض النّهائيّ للرجال، لكلّ الرجال لا نعتقد أنّه صادر عن صدق واقتناع، على الأقلّ بالنّسبة للشخصيّة الموظّفة في القصّة لما عرفناه من طبيعتها الشّبقة إلى لقاء الرجال!

وتذهب الكاتبة بعد ذلك إلى أبعد من هذا، فتتّهم الرجال بالغباء لأنّهم يحكمون على شرف الفتاة وعلى طُهرها بالعذريّة ليلة زفافها، وما هو البديل لذلك ؟ ! ! ...والفتاة التي تفقد عذريّتها ماذا يفعل بها المجتمع؟...إنّها ضعيفة الإرادة، مشوّشة السلوك، سهلة الانقياد، وبعدما كانت لؤلؤة ثمينة منيعة، صارت هشّة مرتخية، كسرتها الأنامل وفرقعتها الأيادي بمجرّد لمسة ! ..وتقول : **"وأخريات كنّ ضحيّات (كذا) ظروف غامضة، ومع ذلك صُنّفن في زمرة المنبوذات، ولُفظن كالنّواة لمجرّد فقدانهنّ عذريّتهنّ الجسديّة...".**

وممّا لاشكّ فيه أنّ الذي يقرأ هذه العبارة يقتنع بأنّ الكاتبة كانت في موقف المحاماة لقضيّة خاسرة، إذ ليس من حقّ الرّجل ولا المجتمع أن يعطف على مثل هذا النوع من النّساء لسبب بسيط، وهو أنّ المرأة التي لا تصون نفسها لا تصون بيتها ولا مجتمعها ولا وطنها، ثمّ إنّ هناك رسالة لابدّ أن يؤدّيها كلّ واحد منّا، وهذه الرّسالة نتحمّل ثقلها جميعا كما نحن، ويجب ألاّ تنعكس أحمالها على طرف واحد فحسب...وأخيرا وليس آخرا كيف أنّ المرأة تسلّم نفسها إلى أناسيّ كثيرين قبل الزواج ثمّ تختار واحدا (ضحيّة) في نهاية المطاف كان بعيدا كلّ البعد عن رؤيتها لتمسح فيه دم ذئب يوسف ؟ ! ...إنّ هذا سخط في غير محلّه، وعذل في غير موطنه.

بالنسبة للنهاية : يلاحظ عليها أنّها من النوع المثالي الذي يجعل أليف العيش في المدينة يعاف الحضارة ومعالمها عاقدا العزم على الأوبة إلى البادية (ما وقع لشخصيّة القصّة) وهذا – بلا ريب – يتنافى مع الواقع والحياة المعيشة.

وتبقى ملاحظة أخيرة، وهي أنّ القصّة هذه كان يمكن أن تكون رواية لو أنّ الكاتبة تريّثت وأحسنت تمطيط الحبكة وتفصيل الأحداث، ولا أعتقد أنّ ذلك مستبعد مادامت الشّخصيّات قد تزاحمت والحوادث قد تكاثرت، والإشارات لفصول عديدة قد وردت.

اتجاهها :

- يغلب على القصة الجانب المثالي كما هو الشأن بالنسبة للأسرة التي نزحت إلى المدينة وتعودت على العيش فيها ثم قبلت بكل بساطة أن تعود إلى البادية.

- فرار الفتاة من خليلها بعد أن توفرت كل الأسباب لسقوطها، وتصنعها القيء والتمارض.

- اقترانها في النهاية بشاب من المهاجر (كبير القلب واسع الصدر) لأنه غض الطرف عن كل ما عاشته من مغامرات!..

بقي أن نشير في مختتم هذا التحليل إلى أن كل ما أبديناه من ملاحظات حول هذه القصة لا ينقص في شيء من قيمتها، بل نعتبر أن هذه الدراسة هي دعوة إلى قراءتها واستكشاف لخباياها التي لم نبن عنها كلها، وحسبنا أن نؤكد بأنها ملئى بالعبارات المنمقة، والجمل الرائقة، والأوصاف الدقيقة للمشاهد التي تعد إطاراً مرصعاً لصورة برأقة أخاذة!.

الحداثة والقصص

لعل أهم سؤال يطرح في آخر هذه الدراسة الموجزة للقصص هو: ما مدى ارتباطها بالحداثة؟

وبنظرة متأنية لما قدمنا، نتفق أو نكاد بأن هذه النصوص تسير في ركب الحداثة من حيث المضمون على الأقل، إذ إن ما تحمله من مداليل يمنحها حياة ويضعها في الميزان النقدي الجديد.

تبقى مشكلة الدال - وهذا بيت القصيد - لأن الدال والمدلول لا يمكن لهما أن ينفصما وما ينبغي لهما أن ينفرطا، ولذلك ستكون نظرتنا إليهما معاً وفي واد واحد.

ولو جاز لنا أن نعرّف الحداثة لزعمنا بأنّها في مفهومها العامّ "لا تخرج عن التّجديد والإتيان بما لم يأت به السابقون من جانب، وهي بمفهوم ثان متطرّف "انقطاع تامّ عن الماضي وثورة على الحاضر"[1] فنحن إن رمنا الحداثة بالمفهوم الواسع إذاً، فإنّ هذه النّصوص القصصيّة تحمل معاني من معانيها وسمات من سماتها، أما إن جارينا المفاهيم المتطرّفة فإنّها بعيدة عن الحداثة لكونها متمسكة بأصالتها وبوطنيّتها وثوريّتها وتخلّقها"[2].

وممّا لا يتنازع فيه اثنان أنّ الدّال في القصص التي استشهدنا بها، ينزع إلى الحداثة من حيث إنّ كثيرا من القصّاصين نحّوا أنفسهم في مثل (الشّيخ...الصخرة...واليم) وفي (ثقوب في ذاكرة الزمن) وفسحوا المجال للشّخصيات، كما أنّ معظم هذه القصص تفتقد إلى ما كان يوجد في القصص الكلاسيكيّة من بداية وعرض ونهاية، أو ذروة وحبكة، وجنح كثير منها إلى الحوار الدّاخليّ أو تيار الوعي.

فهذا الاتّجاه القصصيّ – كما أسلفنا – يعتمد على إسقاط السرد للحكاية، وعلى نموذج الشّخصيّة الإنسانيّة "والذي يستخدم عقل إحدى الشّخصيات، أو عقول عدّة شخصيات في إنارة الموقف والشّخصيات التي يعرضها، والذي يتوسل في تعبيره باستخدام اللّغة بطريقة جديدة مشحونة بالرّموز والدلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أوروبا"[3] بينما بدأ ظهورها في مصر بدءا من الأربعينيات، على أنّ الجزائر عرفت هذا الشكل خلال السّبعينات.

ويجدر الذكر بأنّنا لا نجاري التعاريف الثائرة للحداثة التي ترى أنّ كلّ عمل لا يتصارع مع المعتقدات والقيم لا يكون بالضّرورة عملا حداثيا، ومن الذين رقصوا على هذه النّغمة (خالدة سعيد) التي ترى بأنّ

(1) د. محمد مصطفى هدارة، النقد الأدبي، ص:11
(2) عن المرجع نفسه، ص: 18
(3) نفسه، ص: 374

الحداثة "ثورة فكريّة وليست مجرّد مسألة تتّصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النّثر، أو نظام السّرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشّكل المسرحي"[1]

ويرى آخرون وعلى رأسهم (كمال أبو ديب) بأنّ الحداثة "تقدّم وكلّ تقدّم انفصام عن ماض، ورفض لما هو قائم، وبحث عن بديل له"[2].

ويقول في مقام آخر عنها: "إنّها انقطاع معرفيّ، ذلك أنّ مصادرها المعرفيّة لا تكمن في المصادر المعرفيّة للتّراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللّغة المؤسّساتيّة والفكر الدّيني وكون اللّه مركز الوجود. الحداثة انقطاع لأنّ مصادرها المعرفيّة في اللّغة البكر، والفكر العلمانيّ، وكون الإنسان مركز الوجود"[3].

إنّ المغالاة والضّبابيّة واضحتان في هذا التّعريف الذي قال بمثله كذلك (نقاد) آخرون من أمثال (أدونيس) و(عبد اللّه العروي). واعتراضنا على هؤلاء أنّ الحداثة ليست فوضى، ولا تمرّدا على القواعد كلّها بما فيها القواعد اللّغويّة والأخلاقيّة والدّينيّة والتّحرّر الكامل من الموروثات والتّقاليد، وحتّى العلاقات الجنسيّة- كما دعا إلى ذلك أدونيس-.

ولذلك يُعجب هؤلاء بكلّ مبدع جعل من التّمرّد جلْباباً له، واتّخذ منه شعارا له كيفما كان هذا التمرّد، فهم مثلا يرون أنّ (امرأ القيس) محدث لكونه تمرّد على تقاليد قبيلته وقيمها، وينعتون (سحيم عبد بني الحسحاس) بالحداثة لفجوره وصراحته الجنسيّة[4]، وهم يؤثرون النّثر على القصيدة الموزونة لأنّها في نظرهم أعلى تمرّد في إطار الشّكل الشّعري!.

(1) عنه نفسه، ص: 20.
(2) عنه نفسه، ص: 21.
(3) عنه نفسه، ص: 95.
(4) عنه نفسه، والصفحة عينها.

ويفهم من تقولات الحداثيين أن كل تمرد أو ما يعبر عنه بالسمات الثورية يعتبرونه حداثيا، وأن كل ما يدعو إلى انحراف، ويروج لأخلاق ساقطة، ويشجع انحلالا فكرياً وتكسيرا لغوياً ومروقا عن القواعد بمختلف أنواعها هو بالضرورة والقوة حداثي!.

يبقى أن نؤكد بأن الحداثة – وإن اخترقت عالم هذه النماذج من القصة القصيرة – فإنها لم تتغلغل فيها فتفرغها من محتواها أو تنأى بها عن جوهرها كما حدث بالقياس إلى الشعر العربي الذي سقته حتى غمرته وأشربته حتى أغرقته في لجج عسرت عليه الاستقلالية والتأصيل مما أفقده شخصيته، وسلبه شفافيته ورقته فتمزقت أواصرها أو كادت، وغدا شعرنا الجميل الرائع عبارة عن عبث أحيانا وإبهام أحيانا أخرى.ومن هنا، فإننا مع الحداثة التي تمتص القيم لتثبتها وتعتصر الشهد للتحلية به، وليس الحداثة التي تفصلنا عن ماضينا، وتشككنا في مستقبلنا. الحداثة التي نطمح إليها هي تلك التي تخدم أدبنا العربي وتطور مناهجه، وتثري مفاهيمه، لكن من غير أن يفقد بريقه ويتعرى من عباءته؛ أي إن الحداثة التي نستسغيها هي التي تنطلق من الداخل ولا تفرض من الخارج؛ فقد طور العرب لغتهم وطوعوها وبدلوا كثيرا من مفاهيمها وأثروا ألفاظها من غير اعتماد على عناصر خارجية، بل كانت هذه العناصر هي التي تفيد من العرب، وتحاول أن تتعالى لتبلغ المستوى الذي كان عليه هؤلاء.

فقد لا يكفي أن نمتطي الطائرة ونسوق السيارة، ولكن الأفضل أن نتعلم صنعهما لنكون حقيقة في مستوى الحداثة، وكذلك الشأن بالنسبة للأدب، وهو ما يعني أن نقادنا وأدباءنا مدعوون إلى التجديد الذاتي الداخلي المنطلق بدءا من هويتهم وأصالتهم وتراثهم. وإلا فسنظل نعدو ونلهث وراء ما يصدر إلينا. وحتما سنتعب، ثم نفشل، ثم نغدو سادرين بأفواه مفتوحة من الإعجاب، منتظرين أبدا ما يجود به علينا الأجانب كما هو الشأن في الميادين الأخرى ولاسيما الفلاحة والصناعة والتكنولوجيا بوجه عام.

استدراك

إننّا لم نتعرّض إلى الحداثة بمفهومها الواسع الشامل، لأنّ ذلك يتطلّب دراسة مستفيضة، ونحن نعلم أنّ الهدف من هذه الدراسة ليس هو ذاء وإنّما علاقة الحداثة بالقصّة القصيرة الجزائريّة في فترة معيّنة.

إطلالة على القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ

مقدمة

إنّ هذا البحث هو جزء من بحث طويل للتّعريف بالقصّة القصيرة المعاصرة في الجزائر، من خلال الكتاب الذي أصدرته منشورات "آمال" الموسوم: "نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة"، وسيقتصر الحديث في هذه الكلمة على خمسة كتّاب من الغرب الجزائري فحسب، والمسوّغ في هذه المحاولة هو التّكامل مع الدّراسات التي تُنشر مثلا في الوسط أو في الشّرق الجزائري، فيُفضي أولئك كلّه إلى أن تجتمع لدى الباحث فكرة متكاملة عن النّماذج القصصية وأسماء الكتّاب في هذا المجال، وهلمّ جرّا.. فتخصيص دراسة لكتّاب من الغرب الجزائري هو في واقع الأمر إضاءة لطبيعة الكتابة في هذا الإقليم من الوطن؛ باعتبارها تناولت أحداثا عبّرت بصدق عن بيئة الغرب الجزائري من وجهة، والتّعرّض إلى كلّ كتّاب القصّة القصيرة في الجزائر لن يكون ذا غناء من وجهة أخرى؛ لأنّه سيُفضي إلى السّأم والضّجر، وربّما التّكرار.

ذلك، وقد تثير هذه الدّراسة النّقديّة نوعا من الردود، وهو ما عمدت إليه حتى نمزّق الصّمت الذي غدا مألوفاً إزاء ما يصدر من الأعمال الأدبيّة بعامّة، والقصص القصيرة بخاصّة، حيث لم يعد ثمّة من يكلّف نفسه عناء الاحتفال بما يصدر من أعمال أدبيّة بمختلف أجناسها، وكأنّ الأمر لا يعنيه ! .

وطريقتنا في هذه الدّراسة لم تنح منحى معيّنا دائما[1]، وكلّ ما لا بدّ من التنبيه عليه، هو أنّنا لم نتعسف في الأحكام، ولم ننسق مع الأهواء، فننسب هذا القاص" إلى الواقعيّة الاشتراكيّة مثلا، وذاك إلى

[1] فعلنا ذلك مع قصّة " الأصوات " فقط، بسبب كبر حجمها، وقمنا بالتّركيز على الدراسة النقديّة في قصص كلّ من (الحبيب السائح، و العلاّف، و فاسي، والزاوي).

الرّمزيّة، أو مذهب اللاّمعقول، وما يدور في فلك الأمواج التي تُلصق عنْوة بالكتّاب في كثير من الأحيان؛ وإنّما سنشير إلى ذلك إشارة عابرة لقناعتنا بأنّ التّمذهب بمذهب ما، يعدّ تطفّلاً وصنعة مقيتة، كما حاول توفيق الحكيم أن يفعل، فكتب (شهرزاد) بغرض الرّمزيّة، وطبّق مذهب اللاّمعقول في (يا طالع الشّجرة)[1] ، ثمّ إنّ أخذ نظريّة جاهزة في النقد والأدب وتطبيقها على عمل غاية في الحساسيّة الإبداعيّة كالقصّة من شأنه أن يذهب بجمالها وبرؤاها الخياليّة المثيرة، وبمشاعرها العربيّة المتميّزة، لذلك لم نسر على نهج واحد في هذه القصص؛ بل كانت الدّراسة وفق الأفكار والبناء والموضوع، وهذا تماشياً مع القاعدة الشّهيرة: "ليس المنهج هو الذي يحدّد الموضوع، بل الموضوع هو الذي يفرض طبيعة المنهج".

والقصص المرشّحة للدّراسة هي :

- الأصوات: عمار بلحسن.
- شجر العُلّيْق: الحبيب السائح.
- الفئران والحلم: زهير العلاّف.
- ويجيء الموج امتداداً : محمد أمين الزاوي.
- موسى وصالح والسلّطان الأكحل: مصطفى فاسي.

أولاً . الأصوات :

إنّ أولى الملاحظات التي تبدو للمتلقّي، هي أنّها متعدّدة الأفكار، مختلفة الأمشاج، ولعلّ ذلك راجع إلى كونها تسجّل مرحلة من تاريخ بلادنا المجيد، وقد وقع اختيار الكاتب على مرحلة من أحرج المراحل وأشدّها، وهي فترة بداية الحرب العالميّة الثانية ونهايتها؛ إذ لا أحد يجهل مدى ما وصل إليه الشعب

(1) تنظر: "دراسة عن توفيق الحكيم": ناهدة الصباغ. مجلة دراسات عربية، ع 1 نوفمبر 1972م

الجزائري يومئذ من نضج وتضجّر في الآن ذاته من الاستعمار الفرنسي؛ حتى إنّ الأحزاب السياسية اقتنعت حينئذ بأنّ الوحدة والتضامن هما الكفيلان بتحقيق الاستقلال، فأخذت تتدرّج في لمّ الشتات، ولاسيمّا بعد جرائم الثامن ماي 1945م.. هذه الأفكار تتطاير إلى ذهن المتلقي للقصّة وهو يقرأ استرجاعات بطل قصّة الأصوات عندما كان قاب قوسين أو أدنى من الموت، تذكّر ما قدّمه للاستعمار، وما ضحّى به من شبابه وقوّته من أجل أن يتحرّر المستعبَد، فلماّ أدرك مبتغاه، وحقّق حريته، ونال استقلاله، واسترجع (باريزه) تنكّر للجزائريّين، ومنهم الشّخصيّة (النّهارية) التي اختارها القاصّ متمثّلةً في (علي بوسدرة).وسواء أكانت هذه الشّخصيّة رمزيّةً أم حقيقيّة؛ فهي رمز لكلّ ثوريّ دُعي إلى الجهاد وتحرير الوطن...علي بوسدرة هذا نراه أقوى من الاستعمار، لأنّه مقبل على الموت، ولكنّ إيمانه قويّ، وشجاعته نادرة، وشهامته لا حدّ لها، فقد كان بإمكانه مثلاً أن يكون حمّال حطب عن الثوّار للاستعمار، فينجّي نفسه، وينقذ حياته!...ولكنّ علي بوسدرة اختار الطّريق الصّحيح والأمثل الذي يؤدّي عادة إلى انتصار الثّورات العالميّة كلها، وبخاصّة الثورة الجزائريّة التي ارتكزت على الوحدة، والتّضامن، والإخلاص.

وتكشف هذه القصّة أيضا ظلم الاستعمار وتعنّته الشّديد، حيث كان يفرض على المواطنين جباية ممّا حوّل الكثيرين منهم إلى معدمين بائسين، فانتشر الإملاق، وعمّ الحرمان.

وترتكز حبكة القصّة أيضا على مقاومة الجزائريين للنّازية الألمانية مساندةً لفرنسا وتدعيما لحربها عليهم، فتحقّق النّصر للفرنسيين، وحدث الاندحار للألمان، ولكنّ المقاومين الجزائريين الذين استبشروا خيرا بظفرهم على الألمان لم يجنوا إلاّ الأشواك، وكان جزاؤهم ما حدث للمهندس سنمّار!

وقصة "أصوات" هي فعلاً مزيج من صخب أصوات وجلجلتها، يشعر المتلقي بها في النّهاية، وبخاصة حين تزداد هذه الأصوات قوّة، وتتضاعف عددا. ولا غرو في ذلك، فهي أصوات الوطن الأمّ بسهوله وهضابه وسهوبه وأوديته وخيامه وقراه، مثلما تشير إليه القصة: "أصوات غامضة، معذّبة، تئنّ مع طخّات رشاشتك.وجوه تركتها بين الهضاب والسّهوب والخيام والقرى"[1].

بنية القصّة:

لعلّ هذه القصّة هي من أشهر القصص التي تميّز بها الكاتب، ولذلك، فإنّ بلّحسن كان يعيد إلقاءها في مختلف المناسبات الوطنيّة. وحين يقف المرء إزاء هذه القصّة متأمّلا، فإنّه لا يملك نفسه إلاّ أن يسلّم بقيمة مضمونها، أمّا من حيث البناء الفني" فإنّ الكاتب كان ما يبرح يبحث عن طريقة واضحة تصنع له اسما في عالم السّرديّات، ولكنّ الشّهرة لا تأتي سهلة رهوة، وإنّما تحصل بعد جهد جهيد، وولادات عسيرة مستعصية.ونحاول فيما يلي أن نُبين عن العمارة الفنية لهذه القصّة من خلال الملاحظات الآتية:

*- اللغة: هشّة مخلخلة، حيث حدثت تجاوزات لفظيّة وجمليّة في عبارات لا تليق بكاتب قصّة أدبيّة؛ ومن هذه الهنات قول بلحسن:

- عروات الأقمصة ←── هذا الجمع لا وجود له في المعاجم العربيّة، والأصحّ:عُرى.

- صهيل ←── مذكر، لا يصحّ تأنيثه (ص7).

- كلّ ←── لا تعرّف بألْ، وإنّما بالإضافة (ص11).

- العدد ←── يذكّر ويؤنّث تبعاً للجنس عكسياً، فهو يذكّر مع المؤنّث، ويؤنّث مع المذكّر، وقد خالف الكاتب القاعدة، فذكّره مع

---

(1) الأصوات/ عن: نماذج من القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 13

المذكّر حين قال: " سبع حرّاس" ← سبعة حرّاس (ص14).

- ثلاث نوادي للحزب ← ثلاثة نوادٍ للحزب (ص17).

- حتى لا يضيعون ← حتى: تنصب المضارع "حتى لا يضيعوا" (ص17).

- جمع حوالي ألفين عامل ← جمع حوالي ألفيْ عامل (ص17).

- أين تظاهر ← حيث تظاهر، لأنّ "أين" ظرف، ولكن لا يعبّر بها عن المكان (ص18).

هذه بعض الهفوات التي وردت في القصّة، وهي بعض من كلّ، وقد يعترض معترض بأنّ إيرادنا لها مضيعة للوقت، وإهدار للجهد، ولكنّ الواقع بعكس ذلك تماماً، لأن سلامة اللغة من شروط كتابة النص النّاجح. على أنّ ما يُحمد لبلّحسن هو توظيف اللغة الفصحى في الحوار والسّرد، وإن استعمل بعض البنى الإفراديّة التي هي فيه واقع الأمر صحيحة فصيحة، وإن ألفنا سماعها والتّفوّه بها في عاميّتنا الجزائريّة "صح" (ص9)، كما أنّه وظّف بعض المصطلحات الثّوريّة في هذه القصّة كقوله: "باعوك"، والكلمة تعني في قاموس الثّورة الجزائريّة وشاية الخائنين بالمجاهدين والفدائيين.

* - الحوار : إنّ الحوار في القصّة كان في معظمه خطابا مباشرا صادرا عن المتكلم متوجّها إلى المخاطب، وهو ما أكسبه الطّريقة التّقريريّة التي فرضها الكاتب على الشّخصيّة المحوريّة التي حاصرها بأحكام داخل قوالب، ثمّ حين استعمل الحوار لم يُضف إليه نوعا من الغموض الذي هو مطلوب في الفنّ، وإنّما يُلاحظ عليه أنّه كان مباشرا، تقول أمّ الخير: " باعوك، ياسيد الرجال...باعوك ..الخبثاء " (ص9).

ثمّ تأخذ الحديثَ فتاة لتحاور أمّ الخير قائلة: "ياعمتي..قالوا قبضوا عليه في هذا الصبّاح فقط " (ص9).هذا بالإضافة إلى الحوار

الذي جرى بين (بادسي) وبين (علي)..أمّا المناجاة، فقد التجأ إليها الكاتب من خلال اللوّح الذي رسمه للأفكار المتوالية المتنازعة في زمن (بوسدرة)..وقد وُفّق في ذلك، لأنّ التّنويع في الحوار يعبّر عن النّفس الإنسانيّة بكلّ هواجسها وخلجاتها.

*- الشّخصيّات : في قصّة "الأصوات" شخصيّات تتضافر جميعها على تطوير الحدث الذي ابتدعه الكاتب ورام الوصول إليه، وهذه الشّخصيّات هي :

- السّارد نفسه الذي يحدّثنا بما وقع غداة الثّورة الجزائريّة، ويصف شخصيّة (علي) ويطرح عليه مختلف الأسئلة التّقريريّة التي تعني الإثبات.ويظلّ يتتبّعه فيصف أعماله وتحركاته، ويخبرنا بالوقائع التي حضرها، والمشكلات التي صادفها.ثمّ يحدّثنا عن سيرته الخاصّة، وكيف أنّه تجنّد في الجيش الفرنسي"وعانى معاناة شديدة من أجل رفع العلم الفرنسي".ثمّ دارت الدّوائر فكانت نهايته الحتميّة على يد هذا العدوّ الذي رفع من شأنه وآزره إلى درجة كبيرة.على أنّ القصّة لا تنتهي عند استشهاد "بوسدرة" ، بل تظلّ تسير سير غيره من الأبطال الآخرين الذين أدّوا واجبهم مضربين، أو أسهموا في التّمرّد على هذا الدّخيل الأجنبي، أو رفضوا تعاليمه الجائرة إليهم.

- علي بوسدرة : الشّخصيّة الرّئيسة التي ترمز لمختلف الأبطال البارزين أو المجهولين في أثناء الثورة الجزائرية منذ أن وطئت أقدام المستعمرين القذرة أرضنا الطّهور، وهو في الآن ذاته صورة لكثير من أمثاله اكتووا بالتجنّد في جيش العدوّ للذّود عن فرنسا.

- أمّ الخير: شخصيّة ثانويّة تحكي عن بطولة "بوسدرة".

- الفتاة المجهولة : والتي تتبادل الحوار مع أمّ الخير، و هي شخصية ثانويّة أيضا.

ـ البادسي : مسؤول ناحية تلمسان، وكان يقوم بتنظيم صفوف الجزائريين قبل ثورة نوفمبر 1954م.

بوشامة : المجتمع مع البادسي وصحبه، والذي يقدّم لهم تقريرا عن تمرّد العمّال الجزائريين في المصانع والمعامل ضدّ المستعمرين.

ـ شخصيات أخرى لمستعمرين عرّفنا بهم الكاتب، وكان لهم دور في بنية القصّة.

*ـ الأسلوب : إنّ الأسلوب في هذه القصّة قد تسامى أحيانا ودلف من خصوصية الشّعريّة، ومن ذلك قول الكاتب:"امتلأ علي بالتّاريخ والنّور"، و "ستزُهر أعشابنا وتنتشي شياهها ويعزف قصّابوها ألحاناً أخرى عبر الهضاب" (ص9).

وحين يعبّر عن قيمة تقديم النفس في سبيل الله ومن أجل الوطن يقول:"الموت الفردي...هو ريح لآلاف النّاس القادمين ("ص13).

ومن الصّور المثيرة في القصّة أيضا قوله:"فانتشت وغرست في عروات (سبق تصحيحها) الأقمصة قرنفلات حمراء وبيضاء" (ص14)

بنية القصّة : أحداث القصّة غير خاضعة للمنطق، وذلك يعود إلى طبيعة المستعمر الذي قلب الأوضاع رأساً على عقب، وكان يقدّر الأمور بحَسَب نزواته ورغباته المسعورة، وهذا هو السرّ في أنّ البطل "بوسدرة" كان هو الضّحيّة الأولى، حيث نُكّل به وأُهين، وسيم العذاب الزّؤام، وتنكّر للمساعدة الكبرى التي قدّمها لبلده ! ...وكانت لحظة التّأزّم غائبة في هذا النص؛ باعتبار أنّ القصّة مجموعة من التّقطيعات الفنية، ونقل لمشاهد متعدّدة من مآسي الشعب الجزائري.أمّا لحظة التّنوير فقد استكشفت منذ البداية إلى درجة أنّ المتلقّي كان على علم بها مع بداية القصّة، فلم تأت نتيجة لذلك مفاجأة أو غريبة.

نظرة إجمالية عن القصّة :

إنّ قصّة الأصوات عبارة عن مجموعة من الخواطر التي تفيد التّاريخ الجزائري المعاصر، وهي، وإن كانت قصّة فنية، فهي أيضا وثيقة تاريخية تعود بنا القهقرى إلى ما قبل الثورة الكبرى لتعرّفنا بتضحيات الشّعب الجزائريّ على مدى قرن ونيف من السّنين. فعليّ بوسدرة الابن البارّ لقرية (أولاد انهار) إنّما هو يمثّل أيّ شابّ من الشّباب الجزائريّ، وهذه القرية إنّما ترمز لسائر المداشر والقرى الجزائريّة التي دُمّرت أو أُحرقت أو أُتلفت عن آخرها في هذه الولاية بخاصّة، حتّى إنّ المرء حين يتوجّه إليها يحسّ كما لو كان في الفيتنام أو في أيّ بقعة طالها الدّمار، وأصابتها يد الاستعمار؛ ولكن بفظاعة مضاعفة !..

وما يستقطب الانتباه في هذه القصّة، هو أنّها ركّزت على الصّوت مفردا وجمعا وتردّدت البنية أربع عشرة مرّة، وهذا التكرار يذكّرنا بالأديب (همنجواي) الذي كان يروق له تَرداد ألفاظ بعينها في قصصه مرّات ومرّات.

من جانب آخر، فإنّ الجمل القصصيّة مقبولة، ولكنّها أحياناً استحالت إلى أخبار، مع أنّ القصّة القصيرة، مثلما هو معروف عنها، لا تروي خبراً وإنّما تصوّر حدثاً، ولولا هذا الشّرط الفني لغدا "كلّ من يحكي، كلّ سامر وجدّة، وطفل يتخيّل؛ مؤلّف قصّة"[1]. ومن هذه الأخبار قول الكاتب:

"ليس لديهم نقود ولا مأكل، ضائعون وسط الدّيون" ◄ خبر أول

"أراضيهم صادروها، ومواشيهم ماتت، إنّهم على أعتاب الموت" ◄ خبر ثان

"في كلّ المناطق يهاجرون. العمال في مواسم الحصاد والدّرس يذهب عدد كبير منهم للبحث عن عمل، يتّجه الأول منهم أولاً نحو

(1) مجلة الهلال المصرية، العدد8، أغسطس 1960م، مقالة للأستاذ سليمان فياض

الجنوب، ثم نحو التل..تبعاً لنضوج الحبوب، وحلول مواعيد الحصاد" خبر ثالث.

"يشتغلون عند (الكولون) أو الملاكين بأجر يتراوح بين خمس فرنكات وعشر" ← خبر رابع.

"يقاومون ويستريحون قليلا وسط النهار حيث يأكلون بصلة وحبة طماطم، أو فلفلة بكسرة شعير مغموسة في زيت رديئة" خبر خامس.

"أجسامهم في تدهور..فأغلب أطباء المستشفيات يلاحظون أنّ القسم الأكبر منهم ومن الشعب الذي يفحصونه مريض...مريض بالجوع والعري ومصاب بوباء الفقر الشّرس" ← خبر سادس.

"كلّ خيرات بلادك يأخذونها...بينما (الكولون) يتفخفخون في (الفيلاّت) على شواطئ الشّريط السّاحلي"المشمس" ← خبر سابع.

نقتصر على هذه الأمثلة التي تتعلّق بما ورد في القصّة من أخبار، وكان في مندوحة الكاتب أن يوحي إلى المتلقي بذلك فحسب؛ إذ الشّرح والتّفصيل يؤدّيان إلى الملل والتّطويل، وربّما التّجرؤ من أيّ واحد اطّلع على هذا النص أنّه قادر على أن يأتي ما أتى القاص!

وأخيرا، فإنّ ثمّة عبارةً شوّهت القصّة، في تصوّري، كان في استطاعة الكاتب أن يبعدها من قاموسه ببديل لها، وهي قوله:"نحن ضائعون في الدّيون...الربّ"هو الذي أراد ذلك، وهو بهذا الحكْم قد أصدر أمرا بخسّة وحقارة مخلوقاته" (ص10).

ثانياً . شجر العلّيق :

موضوع هذه القصّة من النّوع الاجتماعي" تقليداً لكتابات بعض الغربيين. طالما أنّها تتحدّث عن قضيّة عماليّة، وهي في الآن ذاته تصوير

لوضع البورجوازيّة على غرار ما فعل موباسان(Maupassant)و تشيكوف(Tchékhov) الذي يصف الأغنياء وهم عالة على غيرهم يرتادون مواطن الشّهوات، ويُقبلون على مختلف الملذّات دون أدنى جهد أو كدّ، ولاسيّما من غير احتفال بآلام الضّعفاء والمحرومين، ولا بمتاعبهم القاتلة.على حين أنّ السائح هو من الجيل الذي يتعطّش إلى التّضحية، ويتوق إلى الذّود عن حقوق المستضعفين والكادحين، وبخاصّة الطّبقة العاملة.

ذكرنا هذه التّوطئة قبل التّطرّق إلى الجانب الفني الذي يصدمنا عنوانها ويخدشنا بأشواكه العلّيقيّة. فالعنوان بادئ ذي بدء، يعبّر عن الموضوع المَرام، وقد استُفتحت القصّة بعبارة قويّة تهزّ الأسماع: "ارتجّ المنبّه صاباً جام غضبه "[1].على أنّي آخذ على الكاتب كلّ هذه القوّة القنبليّة التي أحدثها، فصوت المنبّه لا يتقبّل كلّ هذه الصّفة، وهذا يحيلنا إلى الأديب الرّافعي في أسلوبه حتى المتعلّق منه بالغزل، بيد أنّي أقنعت نفسي بأنّ الرّعود تعقبها الغيوث، فهذه البداية توحي بنهاية قويّة، وهو ما حدث فعلاً.

بنية القصّة :

*- الحوار : كان عربيّاً ومتعدّدا، فقلّل بذلك من السّرد الذي يقع فيه كثير من النّاشئة، كما أنّه كان منطقيّاً حيث راعى ثقافة وتفكير كلّ شخصيّة أناطها دورا معيّناً.

*- الشّخصيّات : ضاعت شخصيّة المتكلّم أوالسّارد في القصّة، فلم نشعر بأمره ونهيه وتوجيهه لشخصيّاته حسبما يبتغي ويشتهي؛ ولكنّه ترك لها العنان لتؤدّي دورها كلّ بحسب اختصاصه وهدفه.نريد بهذه الملاحظة أن نبرهن على قيمة القاصّ وفهمه العمل الفني بأنّه ليس موعظة مفضوحة، ولا ألاعيب من كلمات ساقطة !

(1) ص 21.

- السائق ← رمز للتمرّد حيث رفض الذهاب إلى عمله، لأنّه لا يعدو أن يكون مسخرًا في خدمة المدير ← الذي يلاحظ أنّه قام بعمله وحده بدلاً من الاتكال على الآخرين.

- الموظّف (خريّج العلوم الاجتماعيّة) ← المتسبّب غير المباشر في هزيمة المدير وتنحيته.

- الزّوج ← شخصيّة سلبيّة لا تعارض قرينها في كلّ ما يمليه أو يفرضه، وإنّما تحاول أن تلتمس عذرا للخادم.

- شخصيات أخرى ← (يذكرها الباث، يعرّفنا بأسمائها، لا تؤثّر كثيرا) ولكنّها كانت بمثابة الحجر الصّغير الذي يربط الكبير؛ فقد عرفنا أسماء كلّ من : عثمان الغنيّ الوغد - أحمد الجبان المتلوّن كالحرباء - الحاج محمود "الفاسق" - الحاجّة "العاهرة" - زيزي "اللّعوب" - البوّاب السّاذج أو الطيّب القلب.

*- السّرد : يتّسم في مجمله بالمتانة والتّرسّل، ومع ذلك فقد وقعت بعض الهنات التي قد تكون راجعة إلى التّسرّع أو الاضطراب، وهي هنات قلّما يسلم منها قلم معاصر بسبب المشكلات اليوميّة التي يعاني منها معظم المثقّفين، فليس هنالك واحد يكتب وهو مرتاح، ولكنّه يسرق من وقته، ويأخذ من نفسه، ويختصر من نومه ليسهر الليل ويعيش مع شياطينه، وكثيراً ما تتخلّى عنه هذه الشّياطين واجفة مرتجفة حين تهزّها شياطين الإنس في المنزل المجاور.ففي الطّابق العلويّ شجار وفرجة مجانية بين زوج سكّير وصاحبته، وفي السّفليّ طرْق وغناء نشاز ينطلق مذياع مضاعف البوق.. أضف إلى ذلك مهنة الوظيف التي لا تكاد تخرج عن الأعمال الرّوتينيّة القاتلة!.. إزاء هذا الوضع المقلق، يوظّف القاصّ كلمات في غير محلّها نتيجة التشويش الذي يطال الفكر، وممّا وقع فيه المرسل هو التّقديم في غير موطنه حين قال :

"إلى الخلف، دفعه ذعر" (ص21)، وقوله: "اللّحظة لو كانت نظراته إليها ناراً لأذابتها" (ص21)، وقوله أيضاً: "ماذا يميزها عني؟"، والأصح: "منّي"...

ومن الانزلاقات المعرفيّة ما وصف به القاص "الحاجّة التي طلّقت زوجها"... والمعروف فقهياً والمشهور عُرفياً أنّه لا طلاق للمرأة، ولكنْ يمكن لها أن تطلب الخُلْع، وإن أدركنا مقصد الكاتب، وهو أنّه أراد أن يشهّر بهذه المرأة، ويعبّر عن سقوطها وإهمالها بيت الزّوجيّة!.

أمّا التّخطيط لهذا السرّد فقد كان موفّقا، حيث إنّ السّائح نقل المتلقّي في البدء من منزل السّائق إلى منزل المدير (حدث واحد، وزمان واحد) ←

(الحديث = المدير، والبوّاب، والسّائق وحرمه)، ثم تداعيات سلوك المدير مع موظّفيه، قبل أن يفاجأ بالثّورة عليه، ويرفض الأمر الواقع الذي دأب على الاّ يسمح بمثل وقوعه.

كلمة مجملة عن القصة :

إنّ قصّة السائح ، على تماسكها، وقع فيها تفكك في نهايتها، باعتبار أنّ الخاتمة التي أنهى بها قصّته لا تلبّي فضول المتلقّي وطموحه، ولا تميل إليها إلاّ طائفة خاصّة من القرّاء الذين يقرؤون بوعي مطلق، وبيديهة حاضرة، وبفكر مسترسل ..ولكن، من أين لنا بأمثال هؤلاء بعد أن حدث نكوص رهيب في المقروئيّة، وعزوف شبه كلي عن الاهتمام بما يُكتب ويُسطّر! يبقى أنّ هذه النّهاية المفتوحةتمنح فكر المتلقي تخيلات وتوقّعات، ولكنّها تتركه في حيرة وتساؤل لا يجدان لها جوابا شافياً أبدا، ممّا يعني أنّ مثل هذه الخاصيّة الفنية يمكن لها أن تُطبّق حينما نتوجّه بعملنا إلى الخاصّة، وإن كان هذا السلوك من لدنا يحرمنا من الغالبية العظمى التي تهوى قراءة القصص والمطالعة، فأهل

الاختصاص أو المتَمرِسون في القصة معدودون على الأصابع، لذلك من الأفضل هجر مثل هذا النّوع الذي يدرجه النقّاد ضمن ما يُعرف بالخاطرة القصصية.

ثالثاً ـ الفئران والحلم :

ابتدئت القصّة بمبتدأ قويّ يتمثّل في الجمل الاسمية:"الظّلمة تجتاح الغرفة الضيّقة، وأنفاس الأطفال تختلط، والشّخير يتناغم برتابة ونظام"[1].

ينتقل بعد ذلك إلى الجمل الفعليّة فيقول:"جال بهما في أنحاء الغرفة فلم ير شيئاً، إلاّ خطّاً ضئيلاً"، وأعتقد أنّ كلمة (شيئاً) جاءت زائدة من حيث التّركيب الفنيّ،وكان الأسلوب يكون أكثر خفّة لو حُذفت لتصبح العبارة:" فلم ير إلاّ خطّاً ضئيلاً"...وتتابع هذه الجمل الفعليّة وكأنّه يروم بها أن يُريح المتلقّي من الأصوات القويّة:" كانت الأرض فسيحة...جلس على صخرة...أرخى جذعه...راح يتأمّل...."والعبارة، مثلما هو جليّ، مشرقة جميلة، وكانت ستكون أجمل لو أنّ العلاّف وظّف "القمر السّاطع" بدل الباهت حتّى تظهر ظلال الشّجرة جيدّاً، فالقمر الباهت معناه السّحب في الأفق، ثمّ عدم وضوح هذا الظلّ ليلاً مهما يكن البصر حاداً وثاقبا.قالت القصة:"راح يتأمّل ظلالها على الأرض تحت القمر الباهت، ولكنّه تشاءم عندما وجد نفسه بين ظلّي غصنين متعاكسين، وكأنّه في فم كمّاشة"[2].

ثمّة انتقال آخر؛ هو افتتاح الفقرة الثالثة بجمل اسمية :"أصوات. ..ونقيق...ونباح..." وهذا التّنويع في الأسلوب يحسّ القارئ من خلاله أنّ المرسل كان يُعمل فيه النّظر قبل أن تخطّ يمينه حرفا واحدا، وهي ميزة من ميزات الكتّاب المقتدرين القلائل، فالفنّ ليس تخيلاً فحسب، وإنّما هو أيضاً صنعة، إذ لولا هذه الصّنعة لما كان هنالك فرق بين الأحاجيّ

---

(1) ص 111

(2) ص 111

والقصص ! . ومن ثمّ، بات مطلوباً بإلحاح من كلّ المبدعين أن يكونوا في مستوى الجنس الأدبيّ الذي يطرقونه.

بنية القصّة :

* ـ الشخصيات :

اختار الأديب لقصتّه شخصيّة اسمها (عمّار)، وهي الشخصيّة التي تستحوذ على الحبكة، وتؤثّر بصورة مستقطبة للنظر في إجراء الحوار على ألسنة شخصيّات أخرى باعتبارها نالت من الباثّ امتيازاً كبيراً حين جعلها تعتزّ بوطنها وتعشقه، وتذوب جوًى من أجل الأرض التي تُظلّه، وقد عبّر العلاّف عن ذلك إيحاءً في قوله:"مدّ يده إلى الأرض، نكشها بأظافره، وحمل حفنة من التّراب بقربها من أنفه، فأحسّ رائحة الجفاف تملأ خياشيمه، أبعدها بعد أن فركها بين أصابعه...ثمّ رماها بكلّ قوّته، وهزّ رأسه، وعاد إلى عوده ينكش به الأرض، ويفكّر"[1].

إنّ الرّسّام لا يتعذّر عليه أن يضع لمسات تلوينيّة ناجحة لهذا المشهد، كما أنّ التّصوير الفنيّ الأدبيّ يجد مجاله الفسيح في العبارة المذكورة؛ وهذه صورة تقريبيّة لما تشتمل عليه العبارة من إيحاءات غاية في الجمال والتّأثير :

1ـ الأرض ——— ———— ——— الإطار

2ـ رجل جالس على الأرض ——— الإيحاء

3ـ نكشها بأظافره ——— الفعل مصحوب بانفعال:

نكش الأرض بالأظافر [تقليم الأظافر بالأسنان]

4ـ حمل حفنة من التراب ——— ———

زاويـة

قرّبها من أنفه فأحسّ رائحة التّراب تملأ خياشيمه   الصّورة

أبعدها بعد أن فركها بين أصابعه   رماها بكلّ قوّته

5- هزّ رأسه   تمام الصّورة بالظلّ الذي عاد إلى عوده

ينكش به الأرض   زادها إشراقاً وتوضيحاً

6. ويفكّر   استعمال الواو هنا ليس له قيمة إعرابية

بحت كما هو في القواعد؛ وإنّما يعني: الانفساح

الفرج

الأمل

الضّياع

إنّ الضّياع هنا يعني التّوحّد بهذا العالم والذّوبان فيه بعيداً بعيداً عن الأرض، ومصعداً روحه إلى الملكوت الأعلى، لا يحجز بصره أفق ولا جوّ، ولا تحول دون حركة عينيه واتّساع حدقتيهما جبال ولا هضاب.

ينتقل المرسل بعد ذلك إلى توظيف "المونولوج" أو الحوار الداخلي" الذي يتفرّع عنه حديث يوهم أنّه بين عمّار وآخرين؛ ولكنّ المتأمل يشعر أنّه بإزاء فقرات خلفيّة يتوصّل من خلالها إلى تذكّر ما جرى بينه وبين أخته، يسردها علينا ليس عن طريق الحكْي الجاف، وإنّما يورد ذلك مغلّفاً في صورة فنية تشاكه حوارا حيّاً ومناجاة شاعريّة.وهذه التّداعيات تكاد لا تخلو منها القصّة التي هي من هذا النّوع، حين يتقدّم بالإنسان العمر،أو يفقد الحيلة، فيشرع في التّلذّذ بأحاديث عمّا جرى له في ماضيه سواء أكان خيْرا أم غير ذلك، ذلك أنّ نوع الفعل يأتي تبعاً للحالة النّفسيّة التي تكون عليها الشّخصيّة؛ والرّجوع إلى الماضي يعبّر عنه في اللّغات الأجنبيّة بـ (RE trospective)[1].

(1) ينظر "القرآن والقصّة الحديثة": أ.محمد كامل حسين، دار الكتب (البحوث العلمية)، ط1/ بيروت 1970م، ص 30 وما بعدها.

التصوير :

وردت في القصة أحياناً تفاصيل وإن لم تك زائدة، إذ لو كانت كذلك لعدّت منقصة ومغمزة؛ ذلك أنّ المشترط في مؤلّف القصة هو أن يُعنى "أكبر العناية بالمواقف والحركة والفعل، لا بالأشخاص والتّفاصيل والجزئيّات...وهذا يضمن للقصّة القصيرة أن تتوفّر فيها أهمّ سمة من سماتها وهي الوحدة، إذ ينبغي أن تكتمل لها هذه الوحدة الفنيّة التي تكون ما يعبّر عنه بالأثر الكلي أو وحدة الانطباع"[1].

إنّ التّفاصيل التي أفادت القصّة نلفيها في تصويره الحالة التي آلت إليها السّنبلات، لأنّ الأرض لم ترتشف ولا قطرة واحدة منذ شهرين، فكيف ستحتمل أيّام القيظ هذه التي تلفح بهجيرها الأجسام بلهَ الزّروع والنّباتات ؟!.

ويضخّم من الموقف أكثر حين يلاحظ الانطباع نفسه، والصّورة القاتمة عينها لدى الجماعة الباقية في القرية؛ مع الإشارة بأنّ التّهويل في الحدث أو الدّراما إنّما جاء من قيام عمّار بزيارة إلى زملائه بحثْاً عن الأمل المفقود، والحظّ العاثر، فإذا هو يضيف همّاً إلى همومه حين يبادلونه النّظرات الصّامتة السّادرة، فيتقاطع ما كان في نفسه مع ما كان يخامرهم ويقلقهم!..وهنا تبلغ القصّة ذُروة التّأزّم أو العقدة، لأنّ عمار في هذا الموقف يبلغ به اليأس مبلغه، فيصرفه عن التّعلّق بالأرض، وإن كان فيه تصنّع، لأنّ رجلا هذا شأنه مع أرضه (هناك تفاصيل في القصّة تكشف عن اهتمامه الشّديد بالأرض) كيف يتساهل في التّفريط فيها على هذه الشّاكلة ؟!.

---

(1) أدب التّحدّي السياسيّ في المغرب العربيّ؛ د. سيد حامد النساج، دار الرّأي- بيروت، ط1/ د.ت، ص245.

* ـ الحبكة:

لقد اتسمت حبكة القصة بتقطيع أو استطراد، ولكنّ المقصد جليّ لا يحتاج إلى بيان، لأنّ الباثّ أراد أن يترصّد عمار وانتقاله من البادية إلى الحاضرة بحثاً عن الأمثل، فاستغل الفرصة لينقلنا بواسطة صور إلى المدينة وصخبها، وبهرجتها وقساوتها أو إبائها على كلّ طارق يحاول الولوج إلى عالمها والكشف عن ساقيْها. بيد أنّ تحقير المدينة ووصْم جمالها بهذا الشكل لا نساير فيه القاص، لأنّ هذه الفكرة كثيرا ما تنتشر في كتابات المستعمرين كي يغروا الغريّرين من المستعمَرين بالانحسار بعيداً عن الحضارة والثقافة، والاعتصام بالجبال الجرداء، والفيافي القفْراء، والصّخور الصمّاء؛ وذلك حتّى يخلو لهم الجوّ وحدهم فيمرعوا من خيراتها، ويقطفوا أطايب اللذّة وأفانين الحياة في راحة بال، من دون أدنى منافسة أو تضييق؛ وإنْ كنّا نلتمس عذرا للعلاّف من ناحية أخرى، حيث إنّه رام أن يؤْثر البادية (الأرض) على غيرها، فهولّ من خطورة المدينة وضوضائها وشقاوتها، وهي أشياء غدت طبيعيّة في الوقت الرّاهن ولا تعوز إلى تقبيح أو تنفير، يقول عن متاعب صعود سلّم العمارة مشبّها إيّاه تشبيهاً طريفاً: "أحس أنّ الدّرج تحولّ إلى ثعبان يلتوي على خصره يريد أن يقتله"[1].

وقد تداخلت أحداث القصّة لتكشف التقلّب الخسيس لابن أخي عمار، ولاسيّما حين سأله: "هل تغدّيت يا عمي؟".. إنّ السؤال يدلّ على تغيّر حال ابن الأخ واتّصافه بخلال غريبة عن طينته وعن أصله، فمثل هذا السؤال لا يُطرح بتاتا عند الأجواد، وهو من أسلوب الحكيم البلاغيّ الذي يعني البخل، ويعني الخوف من زوجته الحضريّة التي لن توافق على إطعام غير أهلها وما تكاد، وفي هذه العبارة تناصّ مع بخلاء الجاحظ وما

---

(1) ص 17.

فضح به طبيعة غير العرب أصلا. فإذا العرب يستعيرون من الأجانب أسوأ ما هو ملتصق بهم، وهو توظيف للتّراث ذكي في واقع الأمر.

أما نهاية القصّة فلم تك نهاية حاسمة متلائمة مع تطلّعات المتلقّي، لأنّ الاكتفاء بالتّرميز هنا يُفضي إلى أكثر من تفسير، ولعلّه تعمّد ذاك حتى يمنح المتلقّي فرصة كي يفكّر معه في نهاية تتّفق وحالته النّفسية؛ وهي طريقة شائعة عند بعض الكتّاب، وبخاصّة حين يكون الخطاب متوجّها إلى طائفة مثقّفة، لأنّه يريد منهم أن يشركوه الرّأي، ويملئوا معه الفراغات التي تعمّد تركها كي يقترب منهم أكثر. وهي النّهاية التي يعبّر عنها في المصطلح السّردي المعاصر بالنّهاية المشعّة، وبذلك تتقاطع هذه القصّة مع قصّة السّائح، وتشترك معها في الملاحظة السّابقة.

رابعاً . ويجيء الموج امتداداً

استفتحت القصّة بصخب وعنف: "كان جسدي حوارا.. عندما كان وطني القضيّة المرفوعة"[1]. فالجسد هنا يعني الجنس، ويعني الأنوثة الصّارخة، وهذا يوهم بأنّ أنثى هي التي تتحدّث، لكنّ الممعن في النّظر يغير حكمه بعد العبارة التّالية لها مباشرة، وهذا يوحي بأنّه في هذه القصّة تذوب الطّبقية، ويتلاشى الفرق بين الجنسين.

بنية القصّة :

*- اللغة والعبارات :

جاءت اللغة أحيانا مزدوجة بين الفصحى والعامية، وهذه الطريقة، على علاّتها، مقبولة، ولكنْ مع ذلك لا بدّ من الفصل بين لغة الأدب ولغة العامّة، وذلك بوضع الأسلوب غير الفصيح بين قوسين،

---

(1) ص101.

وعلى سبيل المثال قول القاص: "ملتو لو كان خلاني نجمع حتى انجيب خير منكم"[1]. على أن لغة الزاوي من حيث الجانب النقدي لغة فصحية في معظمها، ومعبرة عن المعاني المرامة، ولاسيما قوله: "مدججاً" حيث إنها تنصرف أصلاً إلى معانٍ تدل على قوة الاستعداد لأمر ما، فهي تحضر في كتابات الحرب، والثورة، والإغارة، والعزم على القيام بالتمرد على وضع لا يليق. بيد أن المرسل أناطها بوظائف أخرى تتلاءم والموضوع المقترح للمعالجة، فقال: ن"مدججاً بالرفض، بالسخط، باللعنة، بالحب البدوي، بالطفل الذي ينمو كسنابل القمح"[2]. وتبدو كل من البنيتين (البدوي، والطفل) غير منسجمتين مع هذا التدجيج؛ إلا إذا أراد الباث الحب العنتري أو الأميري[3] الذي كان دائماً خليطاً من الحماسة الجارفة، والصبابة العارمة!.

*- الأسلوب:

يتسامى الأسلوب أحياناً إلى الشعرية، وذلك عندما يكون فيه تشبيه طريف، أو يحمل صورة فنية مبتكرة، ومن التشبيه المثير ما كان له علاقة بالبيئة القروية، حين شبه الطفل في نموه بسنابل القمح. أما الصورة الجميلة فارتقاء الأسلوب إلى مجاز استعاري في قوله: "من لونها يأخذ القمر جمرة عيونه"[4].

وقد استعان القاص بالأسطورة في تطعيم أسلوبه حين قال: "رجل غريب، يشبه موسى، أو (عيشة بنت الحطاب)". هذا الإنسان الغريب الذي أمل أن يعثر على فندق يأوي إليه دون جدوى، مما جعل

---

(1) ص104.
(2) ص111.
(3) العنتري: نسبة إلى عنترة بن شداد، والأميري: نسبة إلى الأمير عبد القادر، وكلاهما كان يمزج الحماسة بالحب في شعره.
(4) ص101.

القاص" يتمنّى أن يكون هذا الرّجل غير عادي" كجنس البشر فيعزف عن النّوم حتّى لا يُخجله بعدم وجود مضجع له!..والواقع أنّ" الأسطورة هي التي تطبع هذه القصّة، لأنّه منذ الافتتاحيّة يتأكّد المتلقّي أنّ القاص" سيدخله في عالم التّخيل حين يقول في بداية الفقرة الثانية:"قال الراوي"، وقد مزجها المؤلّف بقارئ كف" أو دجّال يعرض نفسه في السّاحة العموميّة، ولكنّا نفاجأ بمأساة ممضّة، هي مأساة طفل يقول:"لا اسم لي"...وهنا يجعله القاص" يتفجّر هائجاً فيثور على كلّ" التّقاليد، حتّى على (القيَم)، بعدما حُرِم من المرأة التي عشقها وأورثته صبابة بعد ما تغزّل بها شعراً يقول : "دون رخصة موقّعة من رجال البوليس والشّرطة[الكلمتان تصبّان في دلالة واحدة] والجمارك الواقفين على الحدود...والفقهاء...والأئمّة وأصحاب الأمر والنّهي"[1].

وفي العبارة مبالغات لا تتقبلّها العقول، فالفكرة، وإن كانت من المخيال، فإنّها مع ذلك يجب أن تراعي الصّدق في الأحكام والتّصوّرات، وممّا لا ينسجم مع الواقع نسبة هذه الثّورة إلى طفل، وتعلّقه بمحبوبة حرمه المجتمع من وصالها، وإدخال الفقهاء والأئمّة في خانة المغضوب عليهم، لأنّنا نحن أصحاب عقيدة بالدّرجة الأولى، ثم لكل واحد مذهب سياسي" بعد ذلك إن شاء.واللّوم نفسه يوجّه إلى القاص" عن عبارته:"لكنْ ربّو أخذها مني"[2].

وفشلت البنية القصصيّة ابتداءً" من المقطع الرّابع الذي جاء مفاجأة للقارئ حال بينه وبين المضيّ" مع تسلسل الأفكار، فحشر شخصيّة الأمّ" هنا، وهذه الصّورة التّعسّفيّة تعدّ" غير موفّقة في العمل القصصيّ.

---

(1) ص103.
(2) ص104.

وفي الأسلوب ترميز أحياناً كقوله في المقطع الثالث: "كان المساء...وكنت واقفا في الأمام...(إلى أن يقول) كان الدّم النّاري يعسكر في وجهة مقسّمة إلى اثنتين: الجهة الأولى مقابر، والثانية سلاسل..." والرّمز هنا جليّ، حيث يريد المرسل التّعبير عن جرائم الاستعمار الفرنسيّ وما اقترفه في حقّ الجزائريين، ولاسيّما سكّان البادية؛ فيذكر أنّ القرية أصلتْها حرب مدمّرة، وزرعت الموت الزّؤام بين سكانها، فقد انشطرت القرية شطرين: أولهما مقابر، وآخرهما سلاسل؛ هذه السّلاسل التي نظر إليها شاعر الثورة مفدي زكرياء على أنّها أوسمة شرفيّة، وخلاخل ذهبيّة لدى الأسرى والمجاهدين بعامّة، وأنّ صليلها شبيه بالزّغاريد المدويّة في السماء، قال واصفاً حالة الشّهيد أحمد زبانا[1]:

رافلاً في خلاخل زغْرَدَت　　　　من لحنها الفضاء البعيدا[2]

والمجمل أنّ القصّة غلب عليها طابع الرّمز كثيرا، ولكنّ هذه السّمة كانت تريد الثّورة الجزائرية وما حدث فيها، أو ما توقّعه (بوشواطة) أن يقع فيها. وبالنّظر إلى مرحلتها المبكّرة في إبداع الباثّ، فإنّها مقبولة عموما، وهي من جانب آخر، إضافة جديدة إلى رصيد القصّة القصيرة المعاصرة في الجزائر.

خامساً ـ موسى وصالح والسّلطان الأكحل:

إنّ هذه القصّة هي من النّوع الرّمزيّ الذي يتكئ على الأسطورة الحكائيّة لطرْق فكرة، أو معالجة موضوع في مجال من المجالات. وقد عالج الباثّ، عن طريق الرّمز، إشكالية الظّلم وانتصار المظلوم الضّعيف

---

(1) أحمد زبانا: هو أول شهيد في ثورة نوفمبر1954م يقدّم إلى المقصلة ليلة 18 يوليو 1955م-رحمه الله-.
(2) اللّهب المقدّس، مطبعة البعث، قسنطينة، ط2/1973م، ص 9.

على الجائر المعتدّ بجبروته وتسلّطه، وأبرز أنّ القوّة العسكريّة والحرس المدجّج بالأسلحة غير كافيين. فموسى وصالح رمز للبطل الشعبيّ الذي لا يُقهر، وإن تضافرت عليه القوى وتكالبت، فإنّه يظلّ الوحيد الذي ينتصر في النّهاية، وجواده سريع العدو لا يباريه جواد آخر، لأنّه بكلّ بساطة يتحوّل إلى طائر مجنّح!.

والقصّة تصوّر أيضا جانباً من جوانب الصّراع القائم منذ الأزل بين الفلاّح المكدّ في أرضه، وتسلّط الملاكين البورجوازيّين عليه لنهب زروعه وحبوبه وحتّى غلاّته جرّافاً وبطلاناً!.

بنية القصّة :

لقد ابتدئت القصّة ابتداءً شائكاً معقّداً يوحي أنّها ستنتهي بخاتمة غير التي نستكشفها هنا.

* - اللّغة :

قصصيّة في معظمها يغلب عليها طابع الجمل الاسميّة القصار الملائمة للفنّ القصصيّ وللموقف الذي ارتضاه السارد، باعتبار أنّ الجمل الاسمية تليق بحبكة الحكْي المستمرّ الذي لا يقبل تنازعا كبيرا ولا يلجأ إلى الانفعالات والتّغيّرات والصّراعات المحتدمة القائمة على الأسلوب الطّلبيّ من تعجّب واستفهام وأمر ونداء ونفي ونهي، وهلمّ جرّاً... وقد شابت القصّة بعض الهنات التي يبدو أنّها سهو قلم أو اضطراب مطبعيّ، ومن تلك الهنات :

يحيا : بمعنى (يعيش)، كتبت بألف مقصورة[1].

---

(1) ص42/ ومما هو واضح أنّ يحيى (بالألف المقصورة) تنصرف إلى اسم الشخص ولا تعني فعل حيي.

كلٍّ: لا تعرَف بالألف واللام، وإنما تعرَّف بالإضافة(وردت معرَّفة بال)[1]
سواد سنابل قمحك(وردت سوداء)[2].
الأنظار كلّها شاخصة إليك (وردت مشخّصة)[3].
ب ـ الأسلوب:

اتّسم بالتّركيز وبالاقتصاد اللغويّ وبالشّفافية والسرّعة في النّقل، وإيحاء ببعض المعاني، حتى إنّ المتلقّي يدرك كُنْهَ الفكرة وعمقها بمجرّد انتهائه من قراءتها، على عكس بعض القصص التي يعمد أصحابها إلى التّعمية والتّلغيز؛ متوهّمين أن هذه هي السّبيل الأقوم والأمثل لاستقطاب القرّاء إليهم!.

ويغلب على الأسلوب أيضا طابع السّخريةّ الطّريف، يتّضح ذلك فيما أتاه السلطان الأكحل من أفعال صبيانيةّ مضحكة حين أقدم على عقاب موسى وصالح من أجل "نملة" كان قد احتجزها.وبما أنّه حاكم عادل، فقد قرّر أن ينتقم لنملة، لأنّه يحكم الإنس والحيوان، ويحرص على أن يحيا كلّ من هو تحت ظلّه في أمان وعدل!!..وفي هذه الالتفاتة من الباثّ ما يدعو إلى تذكّر ما حدث في بعض البلاد الأوروبية؛ فقد نقلت الأنباء الفرنسيةّ في الشّتاء المنصرم[4] الحسرة القاتلة والأسى المُمِضّ اللّذيْن عصرا قلب الممثّلة الفرنسيةّ الخليعة (بريجيت باردو Bardo Brigitte) لأنّها وقفت بنفسها على نحو خمسة وثلاثين من الكلاب في جنوب فرنسا وهي ترتعد من شدةّ البرد، وهذا الرّفق (اللّطيف) من المعزوّة إلى الجنس اللّطيف شيء جميل، لو أنّ ذرّة ضئيلة منه انتقلت

---

(1) ص42.
(2) ص40.
(3) ص42.
(4) المراد به شتاء عام 1987م.

إلى جموع أطفال العالم العربي"لتمسح دمعة واحدة عن عين من عيونهم بعدما طالهم إرهاب اليهود والأمريكان!.

وتناص"أسلوب المرسل أيضا مع سير الأنبياء، ولاسيما سليمان (عليه السلام) الذي احتجز نملة وتركها مدّة سنة أو نحوها، واضعاً معها حبّة ليستكشف مقدار طعامها.أمّا التّكرار فقد ساد القصّة ومنحها تنغيما وإيقاعاً لا يملّ" المتلقي من التّرداد كلّما أعاد ذكر هذه العبارة أو تلك؛ ولاسيّما عبارة موسى وصالح التي اتّخذَت منها أصوات القرويين والفلاّحين سنفونيّة ملحّنة مردّدين إيّاها بصوت واحد حينما يحتشدون في ساح قريتهم:"كلّ سنة مساء يوم خريفيّ معيّن، وفي ساعة محدّدة"(1):

- "موسى وصالح هرب".
- "موسى وصالح نجا".
- "موسى وصالح لم يمت".
- "موسى وصالح ....".

ولم يتمم القاص" العبارة هذه المرّة، فقد ضاعت الفكرة بين صخب الأصوات وجلبتها، وتساوت الألفاظ جميعها إزاءها في الوظيفة، وراح كلّ واحد يعبّر بالكلمة الملائمة لنفسيّته المتأجّجة في تلك اللحظة.

*- الشّخصيّات:

- موسى وصالح: هذا الاسم يُنطَق بتسكين واو العطف (موسى وْصالَح) عند بعض سكّن بيئة القصّة، وهو ما يجعل من هذا الاختيار موفّقا حتّى يتناسب مع الحالة المدنيّة للبيئة.

- السّلطان الأكحل: رمز للشرّ وللظّلم، وللخساسة والدّمامة، ولمشتقّات المنكر ومترادفاته كلّها.

---

(1) ص43

- الراوي : وهو المؤلّف نفسه، وقد كان تدخّله متعسّفاً أحياناً فيفرض فكرة ما، أو إشارة، أو صراعاً، ولكنّ دور القاص "لا بدّ منه في أيّ عمل سردي".

- النّملة : رمز لأتفه شيء في الوجود.

- الأمّ : (انحصر دورها في حيّز ضيّق)، وهذا الدّور يتلاءم معها ومع منطقها بصفتها امرأة قرويّة ساذَجة ألِفت الطّاعة والخنُوع!.

- (الفلاّحون، والقرويّون، والأطفال، والفرسان الثّلاثة وأحصنتهم، وجواد موسى وصالح): شخصيّات تتكامل فيما بينها، وتُفضي في النّهاية إلى تعزيز الوحدة الفنية للقصّة، حتى وإن كانت مجرّد شخصيّات ثانويّة لا أكثر.

- الحوار: أجراه المرسل على ألسنة الشّخصيّات باللغة العربية الفصحى، وراعى منطق التّفكير عندها، وقد غلب السّرد على الحوار، نتيجة لغلبة طابع الحكْي على القصّة، فهي تراث شعبيّ" وهذا ما جعل المؤلّف يدفع بشخصيّاته كلّها إلى أن تتحدّث فيما بينها، أو تجيب جنود السلْطان الأكحل، أو تغنّي، وقد كان لجواد موسى وصالح دوره هو أيضا وإعرابه عن تأثّره، واهتزازه للإهانة التي تعرّض لها من صاحبه، فآثر الانتحار دفاعاً عن شرفه، مثلما ورد في احتمال موته الأول.

تشكيل القصّة :

تحتوي القصّة على المكوّنات المعهودة في السّرديات، ولاسيّما الكلاسيكيّة منها: فهي تبدأ بمقدّمة أو تمهيد، ثمّ تنتقل إلى العرض، وتتدرّج بعد ذلك بالمتلقّي كي تصل إلى لحظة التّأزّم بوساطة الأحداث والصّراعات التي تكاثرت بشكل مستقطب للنّظر، وهو ما أفسد جمال بناء القصّة وحولّها إلى أخبار.وقد خامر الشكّ نفوس المحبّين لموسى

وصالح قبل أن ينجلي كلّ أولئك في لحظة الانفراج التي تمنح الأمل للخير، وتجعله يتفوّق على كلّ الأشرار والمفسدين، وهي خاتمة تنسجم مع مثل هذا النّوع من القصص بطبيعة الحال؛ ذلك أنّ القصّة صورة للبيئة الشّعبيّة المليئة بمختلف الحكايات التي ترفض الظّلم والتّعدّي على قداسة الأرض، وهي إبراز للتّضامن بين سكن القرية الواحدة حينما تقتضي الضّرورة ذلك.

وبعد، فقد كانت هذه محاولة لدراسة قصص خمس، لا نزعم أنّها هي النّموذج الأمثل لما أنتجه أصحابها، ولا هي المثل الذي يُحتذَى في كتابة القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، ولكنّها تعدّ من القصص التي فرضت وجودها على الساحة الأدبية في فترة معيّنة. ومع اقتناعنا بأنّه لا وصاية على الأديب، فقد أبرزنا وجهة نظرنا التي نحسبها قريبة من الصّواب إن لم تك صائبة، وما وُكْدنا إلاّ سقي شجرة النّقد كي تخضرّ أوراقها وتينع أغصانها وتنضج ثمارها لتفرض نفسها في حقل النقد المحلْ الذي يشكو الجدْب والظّمأ.

البنية السّرديّة في رواية الأنفاس الأخيرة

لمحمد حيدار

د- الإنفجار المكتوب والضّمير لمدجّن في رواية "الأنفاس الأخيرة"

صدر للأديب (محمد حيدار) عمل فنيّ جديد، هو الأول من نوعه بالنّسبة للرّواية كجنس أدبيّ، وهو الثاني[1] بالقياس إلى أعماله الإبداعيّة التي بدأ يطلّ بها علينا ما بين الآن والآخر، حيث سبق أن أصدر مجموعته القصصيّة الأولى- حسب الاصطلاح المعهود- أو ديوان القصّة، كما يحبّذه بعض النّاقدين.

وأبادر في مستهلّ هذه الدّراسة إلى القول إنّ ثمّة قارئاً قد يكون أقدر من النّاقد على استكشاف ما لم يتوصّل إليه هو، ولذلك فإنّ ما سأقوله ما هو إلاّ رأي شخصيّ واجتهاد ذاتي أعتبره أقرب إلى الواقع النّقدي.

وقبل أن ندخل إلى عمق الرّواية، نردّد مقولة مجيد الرّبيعي: "إنّ قراءة الرواية هي الوجه الآخر لكتابتها أو هي مثل كتابتها"[2].

الولوج إلى عالم الرواية:

ليس هناك اتّفاق تامّ على العناصر التي تكوّن الرّواية أو تمدّ الدّارس ببعض الضّياء لتتّضح له زوايا النّقد. وقد ذهب النّقّاد مذاهب متباينة خلاصتها الاجتهاد الشّخصيّ والرّأي

---

(1) الأنفاس الأخيرة "ط: م. و. ك - الجزائر 1985م - "خلف الأشعة" (مجموعة قصص قصيرة) ط: م. و. ك - الجزائر.
(2) الزّهور (ملحق الهلال) ص: 28ع. 07 يوليو 1974م.

الانفرادي" وهو ما ينبغي أن يظلّ قائماً في عالمي النّقد والأدب إلى ما لا نهاية.

مهما يكن، فإنّنا قد ألزمنا أنفسنا بالارتكاز على صوًى واضحات، متدرّجين في السّير أفقياً نقترح أن تكون على النّحو الآتي:

-البناء المعماري للرّواية.

-الأحداث.

-الشّخصيات.

-الصّراع.

-وجهة نظر الرّاوي (أو السّارد).

-الحوار (بشكليه).

-الحبكة.

-النّبرة.

-المعجم الفنّيّ.

-ملحق الشّخصيّات.

-الإحالات والهوامش.

أوّلا: البناء المعماري للرّواية

ليس للرواية مقدّمة أو تمهيد على الطّريقة المألوفة، بل إنّه يقدّم أمامنا عدّة أحداث يلقي بها إلينا في وقت واحد:

- لا يؤمن باليأس.

- لكنّ القضيّة أصبح ميؤوساً منها [1].

- الطّريقان يتوازيان، يختلفان في العمق = (السّفر، الارتحال، الظّعن...)

---

(1) هذه "القضيّة" تتكرّر في ص08.

ثمّ يدخل بنا إلى "الزّمن" (ليس بمعناه الاصطلاحيّ في الرّواية) ولكنّ الزّمن الحقيقيّ: السّرعة الجنونيّة، ثمّ إنّه عن طريق هذا الزّمن أو هذه السّرعة، تُنقل إلينا البيئة: الهضبات، الأودية، الجبال، كثبان الرمل...(الفضاء أو الحيّز) ممّا يجعل هذا الزمن يمتزج مع المكان ليغدو (زَمكان).

إنّ تكثيف الأحداث في آن واحد كان من الممكن أن يفيد منه المؤلّف في كتابة روايات أخرى، بدل هذه الأكوام التي تكاثرت وكوّنت خليطا من عديد الأفكار. وحبّذا، لو وظّف ثقافته الرّوائيّة في إخضاع (الزّمن) عن طريق الفصول، كما فعل الرّوائيّ الأمريكيّ (وليم فولكنر) في روايته (الصّخب والعنف) حين أسال الزّمن حيث إنّ (ينجي) يروي الفصل الأوّل الذي تجري أحداثه في 07 أبريل 1928م، على حين أنّ (كونتن) يروي أحداث الفصل الثاني التي تقع سنة 1910م.

لكنّ الذي لا ريب فيه، هو أنّ بناء هذه الرّواية اعتمد "التّشويش" المقصود، حيث يتنقل البطل بين أفكار عديدة متضاربة، منصبّة على أيامه الأولى، وحياة صباه قبل التّوظيف، وقبل بنائه بخديجة، وزواج مريم، واتّصالاته المتعدّدة بشخصيّات من المجتمع تكاثر عددها حتّى عسر عدّها. ولذلك فهو يحدّثنا مثلا – بعد أن نام (خليفة) الجالس في الأمام إلى جنبه، و(آمال) الجالسة إلى الخلف، وبينما يكون الضّباب يلفّ الأفق ويغطّي الطّريق حتّى تعبت ماسحات الزّجاج[1] – يحدّثنا عمّا جرى بينه وبين الحاج عامر – عدوّ الثورة[2].

وبينما يكون القارئ ينتظر جهود (حليم) للحصول على شغل في الشركة يُفاجأ بأنّه اشتغل مساعدا في متجر الشّيخ الغوتي، ويكون هذا الشغل كذلك بدون مقدّمات...

(1) ص 100.
(2) ص 101.

وحين تتدخّل خديجة لا نشعر بأيّ تغيير في تناوب الحوار وتداوله، بل تأخذ الكلمة لتتحدّث هي أيضا بضمير المتكلّم كما هو الشأن في الشّخصيات الأخرى"[1] !

ويتكرّر الغموض نفسه مع خديجة حين تروم مخاطبة (مريم) حتّى يخيّل للقارئ أنّ هنالك متيّما بها قد ظفر باحتضانها بعد أن كابد العذاب الغرام من أجل وصلها فلم يتيسّر له، وها هي ذي الفرصة سانحة أمامه، ولا سيّما حين يقدّم الكاتب لذلك بقوله على لسان خديجة: "الطّموح إلى الاختلاء بها يراودني...بخطْو محتشم دنوت منها، بصوت خافت همست إليها : مريم"[2] .

هذا، ولا يختلف اثنان في أنّ الرّوائي" أحيانا لا يؤلّف روايته، بل هي التي تضع نفسها بنفسها، ويكون دوره هو مجرد مخرج ومولّد على حدّ ما ذهب إليه (ميشال بوتور)"[3] .

ومعنى ذلك أنّ كتابة رواية ما ليس بالأمر السّهل الذي ينظر به بعض النّاس إلى هذا الفنّ، إذ عليه قبل الشّروع في إعداد الرواية أن يكون قد درس تنظيمها شهورا عديدة، فإذا ما تسلّح بهذه الآلة، أو (البوصلة) وبهذا المخطّط المؤقّت، يبدأ رحلته التّنقيبيّة، ويبدأ المراجعة[4].

وممّا يُقال في هذا المضمار أنّ الأديب نفسه – وهو الذي يزعم أنّه يعدّ رواية– فإنّه لا يدري كيف ستنتهي هذه الرواية إلاّ حين ينتهي من وضعها[5].

---

(1) ص 116.

(2)ص 34.

(3) انظر: بحوث في الرواية الجديدة ص 14 – ترجمة : فريد انطونيوس مكتبة: الفكر الجامعي – منشورات: عويدات بيروت ط1 سنة 1971م.

(4) ميشيل بوتور: المرجع نفسه والصفحة عينها.

(5) نفسه والصفحة عينها.

من هذه المفاهيم نحاول أن نتمعنّ في بعض أجزاء رواية (حيدار) بادئين بالعنوان : "الأنفاس الأخيرة" هذا العنوان الذي يحمل في داخله إيحاء"ينم"عن أنّه يحمل شحنات لأحداث الرّواية، على أن"هذا الإيحاء يتمّ بصورة واضحة حين يصرّح الكاتب: "في قريتي الغافية، تُغتال العفّة في المهد، ويُطعن النقّاء. أحقاً ستأخذ الأنفاس النّوفمبرية في الهجرة، منذ هذا الغروب ؟" – ص 75.

كما تردّدت الفكرة الرّئيسيّة لهذه الرّواية، والمتمثلة في "القنوط" الذي يغلّف أنسجة هذه الرواية. وقد ذُكرت كلمة "اليأس" مصدرا واسم مفعول في الصّفحة السابعة، كما أُعيد ذكرها في صفحة إحدى وسبعين، بينما ورد ذكرها ثلاث مرات في الصفحة الخامسة والسبعين، ممّا يُضفي على الرواية شكلا مكملا لأولى عبارة: "القضيّة أصبح ميؤوساً منها".

وقد حفلَت الرّواية بأمثال كثيرة وظفّها الكاتب من خلال الأحداث التي طرقها، فاستحضرها من التّراث، ووضعها في قوالب ملائمة للمواقف التي قيلت فيها، وقد جاءت هذه الأمثال مقسّمة إلى أنواع ثلاثة :

أ – أمثال من المجتمع الجزائريّ.

ب – أمثال من الثّقافة العربيّة القديمة.

جـ – أمثال من الثقافة الأجنبيّة (الفرنسيّة).

د – الأهازيج الشّعبيّة(وتؤدّيها إمّا مجموعة نسائية، وإمّا مجموعة رجالية)

هـ – العادات والتّقاليد.

- أ -

- "هيهْ.. اللّي عاشْ يشوفْ"[1].

- "المال ابن الكلب، يشقّ الطّريق في الجبل"[2].

- "البني في الدار، كالحية في الغار"[3]

- "اهبَلْ تْعيش".

- "خروف الدّيامان من الربق يبْان"[4].

- "ابن من طينك يصدق"[5].

- "النّهر الصامت لا تقطعه يا بنْادمَ"[6].

- ب -

- "واحد يغنّي بالقرآن، والآخر يجهل سور الصّلاة"[7].

- "باض حمامك فاخترت ابنة الخس"[8].

- ج -

- "نسيت أنّني بحضرة فولتير"[9].

- "لا تحلم بجنّة وراء الأفق، والورد يتفتّح تحت نافذتك"[10].

---

(1) ص 15.

(2) ص 19.

(3) ص 38.

(4) ص 44

(5) الصفحة نفسها.

(6) ص 61.

(7) ص 79.

(8) ص 64.

(9) ص 61.

(10) ص 58 "يؤْثَر عنه قوله: إذا أردت أن تخاطبنا- الشرح في الهامش)

-د-

"قولوا لفرنسا تسلّم، جيش التّحرير ما طيّقيش عليه"[1].

"-برّح بالْجاب والجَبْجاب، والطّيبة فالصواب...هذي تبريحة من عند خونا قدّور..فارس الخيالة"[2].

"-برّح من عند مسلك الأيام والليّالي..."[3].

"-برّح من عند لَمْغَطّي راسُو اللّي ما يعَرّفوهْ غِيرْناسُو"[4].

"-هذي في خاطر حايكْ لَمَرْمَا"[5].

-ف-

"من تنكّر لأصله فكأنّما تنكّر لأبيه" عبارة شهيرة، ولذلك لم نُلْفِ بعداً للكاتب عن البيئة التي تربّى في أحضانها وترعرع بين سهولها وجبالها وصحاريها، وكان وهو يكتب فإنّما ينقل معايشته التي تشي بأنّه بصير بالبادية، خبير بحواياها وخفاياها...وقد نقل إلينا بعض الصور الظريفة، وأبدى وجهة نظره فيها كمشكلة الزواج. في حين اكتفى بنقل عادات أخرى من غير أن يعلّق عليها مُعارِضاً أو مؤيّداً...والطّريقتان معا مقبولتان في بناء العمل الأدبي، ومن العادات التي اقتصر على تشريحها، تلك العادة التي تقضي بأن تظلّ الفتاة المتزوّجة حديثا سنة كاملة من غير أن ترى من هو أكبر سناً في عائلة زوجها خاصةً أو ذويها بصفة عامةً "والدتي مسعودة..لا ترى منذ الآن في زيارة (مريم) تعذّراً..إذ أتمّت السنّة كاملة..وقد حُظّر عليها ملاقاة ذويها الأكبر سناً..العادة.."[6].

---

(1) ص 88- "مثل مأثور عن الشاعر الفرنسي: بول فاليري Paul Valery"

(2) ص 65.

(3) الصفحة نفسها.

(4) الصفحة عينها.

(5) الصفحة نفسها.

(6) الصفحة نفسها.

وهذه التّقاليد يستمسك بها البدو على نحو مدقّق، غير متسامحين في خرق شرائعها ونواميسها. "كلّ شيء يسري وفق العادة..وإلاّ صارت القرية خرابا.."[1].

وبماذا توقّر الفتاة حملها بعد سنة كاملة إلى أهلها في أولى زيارة لهم؟ "مريم..جاءت محملّة بمجموعة من الهدايا..في مقدّمتها الشواء اللّذيذ..كما وصفه..سعيد..شاة بكاملها..(...) أن تزور العروس (الكنّة) ذويها في ذكرى زواجها دون شواء.. إنّها معرّة الدّهر"[2].

فالرّواية تحمل جملة من هذه العادات والتقاليد التي هي موروث شعبيّ له أهميّته التي لا تُنكَر في المجال الأدبيّ عامّة، والعمل الرّوائي خاصّة.

—و – الرّمز والإيحاء في الرواية:

مما لا خلاف فيه، أنّ الرّواية تحتاج إلى هذا النّوع من التقنية لتوظيفه حين يقتضي الأمر، فهناك أشياء لا مدعاة إلى التّصريح بها، وتوضيح كلّ صغيرة وكبيرة. فيلجأ المؤلّف إلى التّعبير عمّا يختلج في أنفس شخصيّاته بطريقة إيحائيّة، أو يطرق مشكلا فلا يروم أن يشرحه ويفصلّه، وإنّما يومئ إليه ويمضي. وقد جاء الإيحاء في رواية "الأنفاس الأخيرة" مغلّفا في غلالة الإيماء إلى أشياء لو تحدّث عنها الكاتب لتطلّب ذلك منه صفحات...والرّمز أو الإيحاء يلْجأ إليهما في حالة ما إذا رام الكاتب أن يضرب صفحا عن ذكر بعض مشاهد وأحداث عمله الأدبيّ بطريقة مكشوفة. ويُعرِّفُ الرّمز بأنّه "شيء يعبّر أو يوحي عن شيء آخر، والرّمز بهذا المعنى يكون توسيعا للمجاز والاستعارة والكناية"[3]. والرّمز لا يكاد يختلف من بلد إلى آخر فالورد رمز للجمال، والثلج رمز

(1) ص 109.
(2) الصفحة نفسها.
(3) ص 112.

للنقاء، والرّياح رمز للثورة والغضب، والبحر رمز للهيجان، والسّحب رمز للتّهجّم، والقمر رمز للحسن والافتتان...وهكذا دواليك.

التمسنا ذلك في الرّواية التي نحن بصدد دراستها، فألفينا فيها هذا النّوع الذي يساهم بشكل ما في تشييد العمارة الفنيّة للبناء الرّوائيّ، وقد تعدّد هذان النّوعان، ولكنّا لن نتتبّعهما جملة وتفصيلا، وإنّما سنقصر القيل على نموذج واحد، تاركين للقارئ الكريم المجال رحبا للبحث عن أخرى غيرها في مضمار سطور الرّواية.

يقول الكاتب واصفا اللّيلة الأولى لالتحام الزّوجين، تحت نغمات الدّفوف، ولعلعة الزّغاريد وما ينجم عنها ويقال فيها ويُعاد: "ولحظت مريم في باكر الصباح مسرورة أن تجد كلّ شيء قد تمّ بصورة طبيعيّة، معهودة في كلّ زفاف، فدوّت زغرودتها وكأنّها تبدّد كلّ ارتياب جاثم على جنبات المنزل الوديع الذي تجاوبت ببهوه الزّغاريد، لتثبت لي أنّ النّاس، كلّ النّاس، ليلتها تلك باتت تترقّب ما يسفر عنه اللّقاء (اللّغز)"[1].

وهذه الفقرة القصيرة لو حللّنا ما تحويه من إيحاءات لألفينا أفكارا عدّة، ويمكن عرضها كالتّالي:

-اغتباط شقيقته (مريم).

-لماذا هي مسرورة؟

-لأنّ شقيقها أبان عن فحولته.

-كلّ شيء قد تمّ بصورة طبيعيّة. (والطّبيعة) هنا تعني شرف الفتاة وعذريّتها، فهي تمثّل حقيقة لون ثيابها الأبيض، لون الطّهر، والقداسة، والبراءة.

- "معهودة في كلّ زفاف": لم يذهب المؤلّف بعيدا فيحلّق في الأجواء، ويحوّم ويطوف، ويفصح ويفضح، ويتحدّث عن تلك اللّيلة

(1) د. عدنان خالد عبد الله: النقد التّطبيقي التّحليلي" ط1 بغداد 1986م.

الانفراديّة، أولى ليلة تجمع بين الرّجل والمرأة أمام الملأ وتحت أنظار العائلتين!..فكلمة "معهودة" يرمي من ورائها إلى (البيان) الذي لا جرم منه، ولو لم يبرهن لقيل وقيل!!

– دوّت زغرودتها : لماذا ؟ ..لتزُيل كلّ أثر للارتياب، ولتقطع بحديدة ساخنة ألسنة السّوء التي قد تتقوّل الأقاويل على الزّوجين أحدهما أو كليهما، والتي لا تنتظر إلاّ مثل هذه الفرص لتتزيّد، وتنهش اللّحم، وتنخر العظم!

– اللّقاء اللّغز: هذا اللّغز بالنّسبة للسذّج –ولاسيّما في البادية– حين يكون أحد الطّرفين يكاد يجهل هذه العلاقة، وقد يخشاها فيضطرب ويتردّد، ثمّ لا يجرؤ على الاقتراب من قرينته مما يؤدّي إلى فشل غالبا.

وهكذا نجد أنّ الكاتب قد وُفّق في التّعبير عن ليلة الزّفاف، وللوصول إلى ذلك وظّف الكلمات المناسبة التي نحسبها تتلخّص في:

1 – طبيعيّة	1 – الزّفاف
2 – معهودة	2 – لقاء الزوجين (اللّغز)
3 –دوّت زغرودتها تبدّد الارتياب	3 – النتيجة: إيجابيّة
4 – تجاوبت.....الزّغاريد	4 – الفرح العارم الزغاريد

التجاوب = إزالة الشكّ بصورة قطعيّة

إيحاء جميل، واضح، لا غموض فيه!

وأخيراً، فإنّ نهاية الرّواية كُتبت من البداية، أي إنّنا لو أخذنا هذا الاستهلال وأضفناه إلى نهايتها لما كان هناك إخلال كبير....ويبدو لي أنّ الكاتب تعمّد هذه الطّريقة (الاسترجاعيّة) التي جعلت الرّواية عميقة لا تُفهَم إلاّ بعد قراءتها مرّة ومرات، ولاسيّما بالنّسبة للقارئ العاديّ. من

أجل ذلك كان عشاق هذا النّوع من الأسلوب في الرّواية يعيدون تحرير أعمالهم أكثر من مرّة قبل أن يلْقوا بها إلى مخالب المطبعة، كما حدث بالقياس إلى (همنجواي) الذي أعاد كتابة روايته (وداعا للسلاح) نحو تسع وثلاثين مرة. وهو ما يفسرّ سهولة الأفكار المتواجدة في روايات هذا الأديب وعدم غموضها على القارئ، وهذا على الرّغم من الطّريقة الخاصّة التي ينهجها في البناء!

ثانيا: الأحداث

يقول (ميشيل بوتور): [1]

"إنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أنّنا نستطيع التّثبّت من صحّة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلاّ من خلال النّصّ الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك (حوادث الرواية) أشدّ تشويقا من الحوادث الحقيقيّة".

وأحداث "الأنفاس الأخيرة" تبدو عادية أحيانا أو غير متماسكة أحيانا أخرى:

فهي تبدأ من الأمالي والأوامر التي تفرضها الأمّ لتكون كلمتها هي العليا، وكلمة ولدها هي السّفلى دائما، وهي أحداث بسيطة، وإن كان ما ينجم عنها ذا أهميّة ما دام ينعكس على بطل القصّة (حليم) طوال حياته.

والأحداث تعالج مشكل (ولد الشّهيد) الذي يرُفض توظيفه، بينما يُوظّف شاب آخر بدله، لأنّه شقيق أخوات مشبوهات السيرة والسلوك...

وعدم التّوظيف هذا تمّ خشية من أن يحمل معه شعلة أبيه الشّهيد، فيؤثّر من قريب أو من بعيد على ذوي الضّمائر الميّتة، هؤلاء

---

(1) ص 72.

الذين عبأوا بطونهم تبنا فهم يخافون الإيقاد، ولاسيّما أنّهم دُهنوا بالرّوث والشّحوم، مما جعلهم يتحسّبون تسرّب ريحهم النّتة!

والأحداث تسقط من السّماء على الأرض في قوّة، فهي لا تتطوّر بطريقة طبيعيّة تدريجية كما يستدعي ذلك العمل القصصي"، وإنّما تعتمد أو تتعمّد المفاجأة الدّائمة:

-زواج مريم.

-حصول (حليم) على الشّغل في متجر الحاج الغوتي...إلخ.

بالنّسبة للمفاجأة الأولى مقبولة، مادامت (مريم) ليست غير شخصيّة ثانويّة، ولا مدعاة إلى أن يقف عندها المؤلّف طويلا.

لكن بالنّسبة للثانية، يحبذّ أن يكشف الكاتب لقارئه ما طرأ عليها واعتورها أو حاولت التّستّر به من خفايا، لأنّها شخصيّة رئيسيّة، وتوضيح ما أسهمت به في صراعها مع هذه الحوادث ضروري. وأعفي نفسي من تتبّع سائر الأحداث الأخرى حتّى لا يضيق المقام.

ثالثا: الشّخصيّات

إنّ الشّخصيّة ليست مجرّد شكليّة تافهة، ولا هي زخرفة يستعين بها الكاتب على البهرجة والهيلولة فحسب، وإنّما هي أكثر من ضرورية؛ لأنّها تعتبر المحرّك الأساسي" في العمل القصصي ولاسيّما الرّواية.

ونظراً لأهميّتها وحضورها الدّائم، فقد عدّها بعض الدّارسين العنصر الأوّل في العمل القصصي"(من رواية وقصّة قصيرة وأقصوصة)[1] كما صار الباحثون يقصرون عليها الكتب والأبحاث الجامعيّة مستقلّة، دارسين أنواعها وطريقة إقحامها بصفتها شخصيّة ورقيّة تأخذ شيئا فشيئا شكل الشّخصيّة الحقيقيّة التي تتنقّل وتتحرّك، وتحسّ وتشعر وتتألّم وتفرح،

---

(1) ميشيل بوتور: المرجع السابق ص 8

وتعبد الله زاهدة راكعة في محراب المساجد، أو تتّخذ المجون سبيلا فهي مُسِفّة في غياهب الحانات والمشارب والمراقص معربدة سكّيرة، أو تتسربل بالعقل والمنطق فهي موجّهة، أو تستأسد فهي متعديّة، ساطية، ناهبة، فتّاكة، ...أو...وأو...وأو...من الأمثلة العديدة التي لا حاجة إلى استحضارها كلّها.

من أجل ذلك كثر تقسيم هذه الشّخصيّة فوصل العدّ بها إلى ستّة أنواع على الأقلّ، وهذه الأنواع تدخل تحت مفهومين كبيرين هما: الشّخصيّة المدوّرة، والشّخصيّة المسطّحة.

ويُراد بالشّخصية المدورّة: تلك المتحركة أو الدّيناميكيّة، بينما نقصد بالمسطّحة تلك الجامدة التي لا تحيد عنها، وهي أحادية الجانب، ذات سمة واحدة لا تتغيّر. وهكذا فالنّوع الأول متحرك ونام، والثاني ثابت لا يتغيّر"[1].

بيد أنّ الشّخصيّة – وإن عرفت التّبدّل أو التّطوّر أو الانفعال والتّغيير– فإنّه يُشترط فيها ألاّ تعرف التّنقّل المفاجئ، فتتحول "من أقصى درجات الشّرّ إلى أقصى درجات الخير بسبب جملة واحدة، أو حديث عابر"[2].

والشّخصيّة : لا تنمو بين عشيّة وضحاها ولا يظهر نموّها بشكل جليّ في عمل روائيّ واحد، بل يتطلّب ذلك رحلة زمانيّة قد تكون طويلة؛ وأسلم دراسة لها تلك التي تنطلق من الأنماط – كما ألمحنا إليه آنفاً – .

ثمّ إنّ الشّخصيّة الرّوائيّة تختلف اختلافا بيّناً عن الشّخصيّة في علم النّفس، لأنّ الشّخصيّة في العمل الرّوائيّ تُعتبر شخصيّة متكاملة متساوية، بغضّ النّظر عن العمر والجنس. فتُعتبر – بناءً على ذلك–

---

(1) د. عدنان خالد: المرجع السابق ص 66.

(2) راجع المرجع نفسه، ص 67، 68.

شخصيّة الرّجل والمرأة والطّفل والخادم والشّخصيّة المتخلّفة والساقطة كلّها بمعنى واحد.

من ناحية أخرى، فإنّه يجب الاّ نخلط بين (البطل) و(الشّخصيّة) فالشّخصيّة: تقتضي من الدارس أن يظهر ملامحها وبعدها الزّمنيّ، علماً بأنّ هذا العنصر الأخير لا تتمّ دراسته إلاّ بعد حقبة من ظهور الرّواية.

ومن هنا، فإنّ استعمال مصطلح (الشّخصيات) في هذه الدّراسة هو من قبيل المجاز فحسب، ولعلّ الأسلم أن نستعمل كلمة (الأبطال) لأنّ أنماط الشّخصيّة نفسها- كما أسلفنا القيل - متعدّدة الأنماط والنّماذج، وقد يتعسّر علينا أن نحدّد ملامحها بصورة واضحة في عمل روائيّ واحد كهذا.

والمؤكّد أنّ (الشّخصيّة) تُدرَسُ في روايات عديدة، وأعمال قصصيّة مكثّفة، تتطلّب جهداً يحدّد هذا العمل لمدّة ربع قرن مثلاً، فيتتبّع الدارس ذلك عند (وطّار) و(ابن هدّوقة) وغيرهما ليتوصّل في النّهاية إلى نتيجة واضحة، هي أنّ فلاناً وظّف شخصيّته الثّوريّة في صورة قويّة مقْدامة تتحدّى الاستعمار، وفلاناً ثانيا وظّفها توظيفا عاديا تنتصر مرّة وتنهزم أخرى، وثالثاً وظّفها توظيفا سلبيا لا تهزم غيرها ولكنْ تنهزم، وهكذا دواليك.

والمهمّ أنّ الشّخصيات العديدة التي وظّفها الكاتب، جاءت مختلفة الأشكال والألوان، تبعاً لما هي عليه الحياة، فمنها الصّريح الواضح، ومنها الغامض المبهم، ومنها التي تتعمّد الإيهام والخداع، ومنها التي تقول ما يتناقض مع مواقفها في العمل القصصيّ نفسه[1].

(1) نفسه، ص 75.

شخصيّات الرّواية وأنماطها

الشّخصيات الصرّيحة(الواضحة)

مسعودة (والدة حليم)

حليم (الشّخصيّة الرّئيسيّة – البطل)

مريم (شقيقة حليم)

شعبان (بهلواني القرية)

الشّخصيّات الشرّيرة

الشّيخ عامر

الشّخصيّات الإقطاعيّة

الشّيخ الغوثي

خليفة (ابنه)

الشيخ مالك

الشّخصيات المبهمة

آمال

نعيمة (تمثّل دور العاهرة السّريّة)

رحمة

رقيّة

الشّخصيات التي تصطنع التّجاهل

خديجة (زوْج حليم)

سعيد (العارف الجاهل معا)

العمّ مومن (العارف الجاهل أيضا)

وهذا التّصنيف ليس سليماً دائماً حيث إنّ (حليما) مثلا الذي كان من قبل صريحا واضحا يعود فيتقمّص دور الشّخصيّة التي تتعمّد التّجاهل بحكم (الخبرة) وكذلك الشأن بالقياس إلى (خليفة).

وهذه الشّخصيّات نعيد تقسيمها بطريقة ثانية لتصبح كالآتي:

أ – الرئيسيّة: حليم – مسعودة – سعيد – خليفة – الغوثي – خديجة – آمال – عامر.

ب – الثانويّة: مريم – نعيمة – رقيّة – رحمة – مومن – حليمة – البشير – زهراء – شعبان.

بعد ذلك نخلص إلى تقسيم ثالث يكمل التقسيمين السابقين، وهو يتعلّق بالنّاحية الفنيّة حسب أنواعها:

أ – المحورية: هي شخصيّات كلّ من (حليم – مسعودة – عامر) إذْ من خلال حوار وهموم هذا الثلاثي ينطلق العمل الرّوائيّ ليكتمل بصورة جليّة من خلال شخصيّات مكمّلة أخرى.

وتُعتبر شخصية (حليم) أكثر اتّساعا في الرّقعة الحكائيّة، فهي (الفاعل والفعل والمفعول به واسم الفاعل واسم المفعول) وهي الصّورة والنّمو والمحور الذي منه تنطلق الأشياء، وتصدر الأوامر لتعود إليه من جديد، حيث تتوزّع تارة أخرى لتُسْنَد إلى الأبطال أدواراً أخرى ما ينبغي لهم أن يتردّدوا في القيام بها. وشخصيّة (حليم) شخصيّة نامية، بدأت الصّراع مع الحياة وهي في السّنين الأولى من بنائها، وظلّت تصارع إلى أن اكتمل نموّها لتدخل الحياة وتجابهها بما قدرت عليه، فالرواية بدأت بها: "مصطلح اليأس لا أومن به" – أول عبارة في الرواية– وخُتِمت بها: "وعاودني التفكير: خطئي الوحيد، فيما أعتقد، أنّي أنتظر من الجميع، أن يصير على شاكلتي" – الصفحة الأخيرة.

ب – الدائرية: (سعيد – خليفة – آمال – خديجة – الغوتي...)

وفي هذا القسم نلفي شخصيّة (خليفة) وشخصيّة (الغوتي) وشخصيّة (آمال) تسير جنبا إلى جنب مع بعضها وهي شخصيّات غير مرتّبة زمنياً. فآمال التي هي أصغر سناً من الشّخصيّات الدائريّة، هي التي نتعرّف عليها أولا، ثمّ (خليفة) وهكذا دواليك، فالكاتب إذاً، لا يهمّه العمر، ولا تاريخ الازدياد، وإنّما يهمّه الدّور الذي تقوم به هذه الشّخصيّة. وقد توزّعت – هذه الشّخصيّات– على صفحات الرّواية لتنفّذ أوامر – حسبما توصلنا إليه– من أمالي الكاتب، ولتعبّر عن إيديولوجيّة معيّنة يريدها هو، وترفضها شخصياته ولكنّه يفرضها عليها قسرا.

جـ – المسطّحة (الجامدة)

هذا النّوع من الشّخصيّات، وُجّهت له أصابع المعايب والمطاعن، حيث عدّها (فورستر) أحد مثالب الرّواية، بينما وجد النّقّاد فيما بعد، أنّ هذه الشّخصيّة ضروريّة، بل إجبارية في بعض الأنماط الرّوائيّة، كرواية الشّخصيّات، وأنّ كثيراً من الشّخصيّات المسطّحة هي ذات حيويّة لا تقلّ عن حيويّة الشّخصيّات المستديرة [1].

وهكذا يتجلّى بيّناً إنّ هذا النّوع من الشّخصيّات له أهمّيته التي لا تُنكر؛ ومن الشّخصيّات المسطّحة: خديجة، مريم، مومن...إذ أنّ شخصيّة (مريم) ساعدت على إبراز العادات والتّقاليد القائمة في البادية بعدما تزوّجت وعادت أول مرّة إلى بيت أهلها زائرة متفقّدة.

و(خديجة) التي كانت تبدو لنا متغابية متجاهلة، فإنّها كانت أصلا متأجّجة الحنايا، ولكنّها ظلّت تبلع النّار وتنام عليها متجلّدة...بيد

---

(1) نفسه: 72.

أنّ تلك الثّورة الكامنة في نفسها سرعان ما انفجرت بركانا ساخنا في وجه زوجها لتعرّفه بأنّها ليست كما يتصورّ. بينما يلتزم (مومن) الصمّت، وهو مستعدّ في أيّ وقت ليفقأ عين من يساومه في تاريخه، أو يحول بينه وبين لقمة العيش !

رابعا : الصرّاع

خلاصته :

(حليم) ابن شهيد، درس في قريته، ولم يتأتّ له أن يتمّ دراسته على غرار أنداده وأترابه. وقد كانت والدته أحد السدّود المنيعة، والأسوار الحديديّة التي حالت بينه وبين تحقيق أمنيته، لأنّها تريده أن يعمل كما يعمل سائر البشر. وبمجردّ ما يبلغ الثّامنة عشرة تزوّجه من لم يفكرّ فيها قطّ، تزوّجه بخديجة ويبدأ عراكه مع الحياة:

– يحاول الوظيف فلا يحصل عليه، في حين أنّ أصحاب الوسائط والسقوطات الأخلاقيّة قد وُظّفوا بشهادة أقلّ من شهادته.

– بعد أن يستدين عند تاجر القرية (الشيخ الغوتي) ويفقد كلّ أمل في الوظيف يرضى باليسير، فيقبل أن يعمل حمّالا وسائقا عنده.

وتشاء الصدّف أن يتزوّج غريمه (خليفة) الفتاة (آمال) في الوقت الذي حُرِم هو منها...وهو بعد أن يعيش صراعات، يحاول خلالها أن يفضح (الشيّخ عامر) – خائن الثورة– والشيّخ الغوثي– على تهريبه وتَجْرِه في المحرّمات، يستسلم قائلا: إنّها (الخبزة).

والصرّاع: يتجلّى في حنين الوالدة إلى الماضي "كان الواحد منهم – رحمهم الله – يأتي على كيس دقيق لو أُتيح له...كانوا أسودا ضواري..."[1] . والولد الذي يرى كلّ ما تقول أمّه غريبا، دائما تضرب له

---

(1) مجلة "الأقلام" العراقية، ع. نوفمبر – ديسمبر 1986م، مقالة للأستاذ : شجاع العاني بعنوان: "تطرّ البناء وأدواته في الرّواية" ص 12.

المثل بالأب، وبالأسلاف، وهو متصبرّ على ما يسمع حتّى لا يسيء إلى والدته، ثمّ إنّ الولد يفكّر تفكيرا متماشيا مع العصر، ولاسيّما متابعة الدّراسة، لكنّ الوالدة ذات التّفكير الماديّ المحدود لا تنظر إلى الطّبّ والهندسة نظرة جديّة، بل ترى ذلك لا يجدي، وستظلّ (الخبزة) تنشد من لدنهم إلى النّهاية.

والوالدة هذه كان يتصورّها ابنها أنّها المدافع الشّرعي عن القرية، حتّى "لكأنّها ناطق رسميّ باسمها"[1].

وأخيراً فقد اختار المؤلّف للصراع مع الأبطال مكانا ضيقًا وهو ما يزيده تأجيجا ويضاعف من دراميتّه.

خامسا : وجهة نظر الرّاوي أو السّارد

يميل معظم القصّاصين المعاصرين إلى تفضيل السارد المتضمّن في الحكاية، منذ أن نظر (ادجار ألان بو E. ALAN BOE) إلى هذه الظاهرة، "وفسّر عكوفه عليها بكونها تيسر للقارئ تقمّص شخصيّة البطل (Identification) ومن ثمّ تجعله يقبل أحداث الأقصوصة على غرابتها"[2].

على أنّ هذا الحكم يبدو قوياً أو مبالغا فيه، لأنّ السّرد باستخدام صيغة المتكلّم (أنا) "يعني أنّ فهم القارئ واستيعابه للأحداث مرهون بما يقدّمه الراوي من تفاصيل وتأويلات مختلفة. وهنا يكمن خطر تشويه الواقع وتقديم هذه الصورة المشوّهة باعتبارها صورة صحيحة للصّراع الدّائر بين مختلف شخوص (كذا) القصة"[3].

---

(1) ص 17.

(2) ص 39.

(3) سمير المرزوقي – جميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصة ص 172. الدار التونسية للنشر (بدون تاريخ ولا طبعة) بالاشتراك مع د. م. ج.

مهما يكن، فإنّ هذا الضمير الذي أسنده المؤلّف إلى بطل روايته الذي يشعر ويحكيه وقصة الدائمين، قد جعله متضمنًا في القصة، أي إنّه شخصيةٌ من شخصيات الرّواية، ثم إنّ (المرسل إليه) – على حدّ تعبير جاكوبسون[1] – هو نفسه فاعل، ذلك أنّ هناك شكلين أساسيّين من أشكال السرد الذي يعتمد على الرّاوي:

"الشكل الأول: هو التّجرّد الموضوعيّ التامّ من الشّخوص (كذا) والأحداث وفيها يكون الرّاوي شخصا خارجا عن نطاق الحدث".

"والشكل الثاني: هو أن يكون الرّاوي أحد شخوص (كذا) العمل القصصيّ، يقدّم إلينا تفسيره وتأويله للأحداث من خلال وجهة نظره الشّخصية"[2].

لكنّ مثلبة (الأنا) هذه هي أنّ القارئ يحاسب المؤلّف أو يتخيّله على أنّه هو الذي كان يقوم بالشّيء، ويؤدّي الدّور: فهو الفاعل والمفعول به والفعل جميعا، وليس مُخرجا ينقل إلينا الصّور كما يشاهدها، بيد أنّي لا أرى في استعمال الضّمير الأوّل ما يحطّ من قيمة هذا العمل الرّوائيّ أو يلزم صاحبه على أن يتوجّه في خطابه توجّها آخر، لأنّي أعلم مسبقا أنّ المبدع أدرى من القارئ بالقالب الذي يصلح لعمله، ومعنى ذلك أنّ كلّ كلام في هذا التّفسير سيظلّ مجرّد كلام، "والكلام على الكلام صعب".

لكنّي أؤكّد بأنّ ضمير المتكلّم ليس في متناول كلّ الرّوائيين، ولاسيّما الذين ما يبرحون في بداية الطّريق، وآيتنا على ذلك أنّ هذا الضّمير أوقع الكاتب (حيدار) في خلط تبلبل معه فكر القارئ، إذ نقل

---

(1) د. عدنان خالد: المرجع السابق ص 87.
(2) سمير المرزوقي – جميل شاكر: المرجع السابق ص 139.

الخطاب أو التّعبير من شخصيّة (حليم) إلى شخصيّة (الأمّ) وهو نقل لم يكن موفّقا، لأنّ القارئ كان ما يبرح يتابع خواطر البطل، قبل أن يفاجأ بأنّ التي تتكلّم هذه المرّة إنّما هي الأمّ! ...[1]

ويرى (بيتور) بأنّ الرّاوي هو نفسه شخص وهميّ، ولذلك لا يعتبر ضميرا متكلّما محضا، وليس هو الكاتب ذاته[2].

وضمير المتكلّم هذا – وعلى الرغم ممّا وُجّه إليه من نقائص- "يجعلنا نتابع ما يدور داخل الشّخصيّة عبر ما يعتمل في داخلها من تذكّر واعتراف، ومناجاة بطريقة مباشرة"[3].

يتجلّى لنا إذاً، أنّ ضمير المتكلّم في حدّ ذاته الذي آثره المؤلّف لينطق به شخصيّاته ليس فيه ما يعيبه، وإن كان بعض المعاصرين لا يميل إليه كثيرا لأنّ هذا النّوع من الضّمائر كان يوظّف في حكايات ألف ليلة وليلة، والقصص الأولى قبل الرّواية الفنيّة. على أنّ المشكلة ليست مشكلة ضمير في نظرنا- فسواء أوظف المؤلّف الضّمير الأوّل أم الثاني أم الثالث، فإنّ الأهمّ بالنّسبة للرّوائيّ هو أن يعرف كيف ينطق هذه الشّخصيات بواسطة أيّ ضمير يراه. فالحكم يكون على نوع النّجاح الذي حقّقه حينما قام بهذا الاستخدام أو التّوظيف. وستكون لنا وقفة مع الكاتب ومدى توفّقه أو إخفاقه في توظيف هذا الضّمير خلال النّقطة التالية.

سادسا : الحوار

تركّز هذا الجانب أكثر ما تركّز على الحوار الدّاخليّ، ونادراً ما لا حظنا حوارا عاديا، فإن وُجد، فإنّما لفترة يسيرة يعود بعدها إلى المناجاة الدّاخليّة.

---

(1) د. عدنان خالد : المرجع السابق ص 85.
(2) راجع ص 35 ومطلع ص 36 و 49 من رواية "الأنفاس الأخيرة".
(3) المرجع السابق ص 65.

الحوار الدّاخلي

يذكر الرّوائي (روب جرييه)[1] بأنّ الثّورة الكبرى في فنّ الرّواية "قد بدأت في نهاية القرن التاسع عشر، واستمرّت حتّى نهاية الحرب العالميّة الثانية، تلك الثّورة التي بدأت حين استكشف الإنسان اللاّوعي، فانتقل محور الرواية من الخارج إلى الدّاخل".

ونستطيع القول إنّ رواية (حيدار) هي رواية "التّداعي" أو الحوار الدّاخلي. وقد جاء هذا الحوار مبثوثا بين ثنايا صفحات الرّواية وسيطر عليها بشكل الاستفسار حتّى أو شكّ أن يفسد بناءها، بحيث يتعسّر على القارئ أن يفصلِ بين ما يفكّر فيه الرّاوي بواسطة حواره الدّاخلي، وبين الحوار العادي الذي تداخل معه. وتمنّيت لو أنّ الكاتب التجأ إلى هذه الطّريقة الاسترجاعيّة الشّهيرة أو ما يسمّى كذلك (تيّار الوعي) بعد أن يقوم بإنطاق شخصيّات روايته عدّة مرّات، فإذا ما ألفها القارئ واستأنس بها، أمكنه أن يدخل بعض الحوار الداخلي (المونولوج) كحشو أواسترجاع...لكنّ المؤلّف أبى إلاّ أن يجعل الراوي هو الشّخصيّة المحوريّة (المخرج) الذي يقدّم لنا حديثه الذّاتي ومناجاته الدّاخليّة دائما، ثمّ يُلْقي إلى القارئ بصورة ما بين الآونة والأخرى.

وقبل أن يُشْبع نفسه من الاستمتاع بهذه الصّورة، يُفاجأ به هو يتحدّث ليغطّي كلّ ما ألفه أو رام أن يقيم معه علاقة ما.

وبسبب التّجربة الضّحلة في الكتابة الرّوائيّة – إذ هذه أوّل رواية– تعلّم فيها الكثير بلا شكّ، ولكنّ هذه التّجربة ما تبرح في حاجة إلى تطوير، وإصرار الكاتب على هذه الطّريقة هو الذي جعله يخلط بين حواره هو وحوار والدته ممّا أوقع غبنا على القارئ وتداخلا ما بين الرّاوي الرّئيسي وغيره.

---

(1) حسن الصادق الأسود: مقدمة رواية "ونصيبي من الأفق" ص 22 للأديب: عبد القادر بن الشّيخ – دار الجنوب للنّشر – ط1 تونس 1984م.

وكثرة التّنقّلات - عن طريق التّداعي- جعلت الرّواية غير مسترسلة الأفكار. وإلاّ فكيف نفسّر نزول (حليم) ليعبّئ البنزين، ثمّ في الآن ذاته ينقل نظراته صوب الأثاث المنزلي الذي لاحظه لدى غيره ؟...

في هذا الحوار الدّاخليّ كذلك اختلط التّخمين والتّفكير مع الحقيقة (الواقع بالخيال) وكان من الأفضل للكاتب أن يشير ولو إشارة عابرة إلى أنّ ما يفكّر فيه متخيلا أنّه سيقع حادث، يودّع فيه (حليم) الدّنيا، وينجو (خليفة) و(آمال) موضحًا في النّهاية إلى أنّ كلّ هذا الذي قاله ما هو إلاّ تخمين أو سبحات خيال !

ونظلّ مع هذا الحوار لنلفي غرابة واضحة، وهي عدم وضوح كلام (حليم) من كلام غيره، كالأمّ مثلا حيث يختلط الحابل بالنابل، ولاسيّما في الصفحة الخامسة والثلاثين، ولم يزل ذلك الغموض إلاّ بعدما نقرأ الصفحة التالية. فلم هذا التّصنّع ؟!

وهذا التّداخل يشتدّ أكثر حتّى يفقد معناه أو يكاد (ص49) حيث يبدأ (سعيد) في مخاطبة والدة حليم (مسعودة) ثمّ هذا الضّمير (الأنا) ينتقل من غير توضيح إلى والدة حليم نفسها...وهذه الطّريقة في إجراء الحوار أؤكّد بأنّها تبقى طريقة غريبة - إذ في حدود علمي- وقراءتي المتواضعة لأعمال روائيّة عربيّة وأجنبيّة، لم أجد مثل هذا الشكل. وأعتقد أنّ المؤلّف سينتبه إلى هذا في أعماله الرّوائيّة المقبلة.

ويتّضح ذلك الخلط بشكل غريب (ص 67 وص 68) حين تتدخّل (خديجة) زوج (حليم) لتتحدّث عمّا يؤرّقها ويحيّرها كاشفة عن خفاياها بدون تقديم ولا فصل. ثم الرّجوع إلى المكان الذي انطلقت منه السيّارة، العلبة الضيّقة، أو صندوق الحديد الذي منه تنطلق الأشعّة لتسلّط على ماضٍ تقادم نسبيا. وفي الوقت الذي نكون فيه مع (خليفة) داخل السيارة وهو يتذمّر من سماعه الأخبار، ينتقل بنا المؤلّف إلى

الشّخصيّة المحوريّة (حليم) وهو مع (خديجة)...فجثّته مطوّقة داخل السيارة، ولكنّ روحه تحوّم على أيّام الزفاف!...إنّه تنقّل غير موفّق...والأمثلة كثيرة.

سابعا : الحبكة

يطرح الكاتب كلمة تشويقيّة منذ العبارة الأولى : "القضيّة أصبح ميؤوساً منها"[1] أيّة قضيّة يريد؟ تلك عبارة قدّم بها. وشيئا فشيئا سنستكشف أنّ للكاتب قضيّة أساسيّة تختلف تمام الاختلاف عن بيئته وأسرته وزملائه: قضيّته تتلخّص في أنّه يروم التّصدّي للعادات البالية، والوقوف إزاءها طودا شامخا يجابهها بكلّ قواه، لكنّ هذه العادات تكون جدرانا حديديّة تتحدّاه حينما يزمع على الزّواج من غير قبيلته.

وقضيّته الثانية التي يئس منها، هي مواصلته الدّراسة ليحصل على شهادة عليا، لكنّ والدته ترفض هذه المواصلة بل إنّها لا ترى ضيرا في أن تحرق ما جمعه من كتب قليلة، مادام قد استغنى عنها بعدما ذهب إلى البحث عن العمل.

وقضيّته الثالثة هي البحث عن وظيف، لكن من كان بيده مفتاح وظيفته أصلا خائنٌ للثّورة، وبما أنّه هو ابن شهيد، فإنّه قد بذل أقصى قواه ليزيحه عن طريقه. ونجح في ذلك، وأقفل الباب من حوله نهائيا ولاسيّما بعد أن وظّف إنسانا آخر له أخوات مشبوهات الأخلاق.

وهكذا يكون اليأس مآله، فيضطرّ إلى العمل لدى تاجر القرية المتاجر في التّهريب...وحين يستكشف أفعاله الشّنيعة يتحرّك ضميره للمرّة الأخيرة قبل أن يخمد نهائيا غاضاً من بصره عن فضح خائن الثّورة، وخائن الاستقلال، بسبب عيائه ومعاناته، واقتصاره على قوته

---

(1) الأنْدْرُوبْ جِرْبِيه: نحو رواية جديدة لا ص 10.

(خبزته) – حسب تعبيره – بعد أن سدّت في وجهه السّبل، وأوصدت الأبواب مجتمعة!

ولإيصال هذه الأحداث أو القضايا إلى ذهن القارئ ركب المؤلّف لذلك العقبات، واستعدّ له بوضع قوالب صاغها داخلها، فجاءت ملتحمة، ملتئمة الشمّل، تنّي عن مستقبل الكاتب الرّوائي"، والذي لا ريب فيه.

وقد كانت الحبكة معروفة منذ الجملة الأولى: "أصبح ميئوسا منها" فهو كتب روايته – كما أسلفنا القيل– بطريقة عكسيّة انحداريّة: من القصّة (التّأزّم) إلى البداية أو الاستهلال، كالتالي:

التّأزّم (البداية)

الأحداث

الأحداث

الاستهلال، البداية = (النّهاية) الأحداث

فالكتابة – كما لاحظنا – في الرّسم البياني" انعكاسيّة أو هبوطيّة أو انزلاقيّة (من ذروة الفكرة إلى السّهل المنبسط).

وظلّت خطوط الرّواية في انعراج وتقاطع حتّى نضبت مياه هذه الينابيع الفكريّة بآخر جملة فرغ منها يراع المؤلّف.

يبقى الآن أن ننظر إلى مدى نجاح الحبكة في الرّواية، فنرى بأنّها لم تكن متكاملة النّجاح، وذلك بسبب عدم التّلاحق في حوادث القصّة، لأنّ الكاتب كان يطرق حادثة ثمّ يلقي بها جانبا ليذهب إلى أخرى. ويظلّ كذلك متنقلا من حادثة إلى أخرى حتّى انتهت مسالك خيوط الرّواية.

ثامنا : النّبرة

إنّ المقصود بالنّبرة هو ما يصدر عن الكاتب من انفعال على لسان شخصيّاته وهي تتحاور فيما بينها وتهاجم بعضها بعضا أو تتغازل في رقّة، أو تسوم هذه تلك سوء العذاب أو تهدّدها بالسّوط والقوّة...وكلّ أولئك نوع من "النّبرة" وهدفنا في هذه النّقطة أن نبحث نوعها وشكلها وطريقة استخدامها في هذه الرّواية.

وواضح أنّ استخدام النّبرة في الرّواية غيرها في الحياة المعيشة الواقعية، لأنّ الحياة أوضح في الاستعمال من الخيال. فالشّخص – حيّاً– وهو يخاطب غيره يستخدم اللّهجة والطّريقة والحركة اليدويّة والتّهديد، ويغيّر الصّوت لتتغيّر ملامحه تبعا لانفعاله بالأحداث، بينما "الشّخصيّة الورقيّة" توظّف الكلام المجرّد. وهنا تكمن الصّعوبة في إظهار هذه النّبرة في العمل الأدبيّ، ولكنّ ذلك وإن كان عسيرا فإنه ليس مستحيلا. ويتأتّى الوصول إلى استخراج هذه النّبرة بدراسة جميع العناصر التي تؤلّف العمل القصصيّ جملة، سواء أكان ذلك العنصر "حبكة أم مكان الحدث وزمانه أو الشّخصيّات، بل من دراسة جميع عناصر النّتاج الأدبيّ" كوحدة واحدة مترابطة (...) وعلاوة على ذلك، فإنّ تعاطف المؤلّف مع بعض شخوص (كذا) العمل القصصي وعدم تعاطفه مع البعض (كذا) الآخر يدلّ على النّبرة التي يريد أن ينقلها إلى القارئ"[1].

والنّبرة في الرّواية هادئة حتّى في حالة الغضب والغيلان، ولاسيّما أنّ الكاتب اعتمد (طريقة الاسترجاع) ممّا يجعل هذه النّبرة خاضعة للسّكينة واللّيونة. ولعلّ الذي ساهم في تخفيف حدّة النّبرة، هو أنّ الكاتب اعتمد الحوار الدّاخلي "أكثر من الخارجي"!

---

(1) ص 7.

ولم نشعر بأثر هذه النّبرة إلاّ في حوار الوالدة (مسعودة) كقولها، ساخرة أو فخورة:

-أ-

- "دعك من أوهام الوظيفة"[1].

- "كان - رحمه الله - أسدا ضاريا، يقدّ العيش على ضآلته وشظفه من صخر صلب"[2].

- "الخبزة تستدعي مزيدا من التّسامح يا ولدي"[3].

هذه الخطابات التي وجّهتها الوالدة (المُرسل) إلى ابنها (المرسل إليه) تدلّ على ثقتها بنفسها وسيطرتها على المنزل، وتحكّمها - المبنيّ على الاحترام- في ولدها الذي تحادثه بنصائح الأمومة العطوف، فيها الصّدق والقوّة والمحبّة، والسّرعة والدّقّة والإيجاز غير المخلّ. فهي برقيّات مفهومات واضحات تعكس حالها. ويخيّل إلى القارئ أنّها منزوية على نفسها قد جرّبت حلو الأيّام ومرّها، وعلقتْ صبرَ الحياة، فليس لها هذا الشّباب الغضّ الفائض الذي لولدها، ولا هذي الثّورة النّاجمة عن التّسرّع والاستسهال، وعدم التّفكّر في العواقب الوخيمة التي تنتج عن بعض التّصرّفات الصّبيانيّة. فالنّبرة هنا إذاً شديدة دائما، جادّة أبدا، لا تضيع وقتها في التّفاهات ونافلة القول!

-ب-

وإذا ما انتقلنا إلى "نبرة" شخصيّة (خديجة) ألفيناها تثير العطف وتستدرّ الحنان عن طريق العبرات، يسيطر عليها التّردّد في إخبار زوجها بالذي استرقته من الأخبار؛ تقول:

(1) د. عدنان خالد عبد الله، المرجع السابق ص 96.
(2) ص 31.
(3) ص 32.

- "لذلك راق مزاجك البارحة إذن؟"[1].

- "زرت منزل العواهر بالأمس، أليس كذلك ؟"[2]

- "قضيةَ زواج - كما أشيع -... وممَّنْ ؟ من (نعيمة) الداعرة.... يا للمهزلة"[3].

- "آه..آه..لو تعلم (لالا) مسعودة، بجلية الأمر"[4].

فالنّبرة هنا تثير الاحتجاج، فيها الحنان والعطف على الزّوج، وهذا على الرّغم من غيظها الشّديد: "وممّنْ؟ من نعيمة الداعرة".

إنّها لا تنشد إلاّ مصلحته وتنوير الطّريق له، وهي أيضا تخشى أن تلعب بفؤاده فئران (نعيمة) الماهرة في الخطف والقنص، فيطير من يدها إلى الأبد. بيد أنّها لا تهدّده، فهي تمثل دور الشّخصية الضّعيفة الساذجة. وتكتفي بالقول: "آه..لو تعلم (لالا) مسعودة" فخلاصها إذاً في أن تعلم سيدّتها بالأمر، فيفتضح إثمه، ويكشف عيبه!

وحتّى نبرة (حليم) - وهو الأقوى من زوجه خديجة- تتّسم بالمداهنة والرّزانة، فهو لا يجيبها إلاّ بعبارات تلطّف الجوّ، وتشرح الصّدر، وتذيب جبل الجليد الذي يعوم في بحر زوجه حتّى لا يزداد هيجانا فيفيض طوفانا لا يعلم أمر نهايته إلاّ الله. إنّها نبرة معبّرة هذه التي جاءت في الرّواية، أبانت عن مُستوى ودرجة خطاب كلّ شخصية غالبا.

تاسعا : المُعجم الفنّي

بداءةً بدئ، لابدّ لنا من تحديد هذا المعجم، وهو أنّنا نريد أن نلحق بالأسلوب ما يمتّ إليه بصلة، فاقترحنا لذلك معجما فنّيا نحصر فيه

---

[1] ص 83.
[2] ص 103.
[3] الصفحة نفسها
[4] الصفحة نفسها

(الأسلوب – اللغة – الهنات – العبارات الجميلة – التكرار – التعقيد – الغرابة أو الألفة – المعاني المعجمية – الصورة...).

الأسلوب

"إنّ حقيقة الرّواية، كما هي الحال في الرّسم، ليست في الموضوع بل في الأسلوب. ولست أقصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأنّنا في هذه الحال سنحصل على لغويّين وأسلوبيّين لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطّريقة، ونبرة المؤلّف الخاصة"[1].

انطلاقا من هذا التّعريف، نظلّ مقتربين من تعاريف المعاجم اللّغويّة للأسلوب، ولاسيّما (ابن منظور) في اللّسان الذي يرى بأنّ الأسلوب هو الطّريق. ويمكن أن نصطنع "الطّريقة" التي ينهجها المؤلّف في بناء معماريّة روايته، فيتّخذ لذلك العدّة والمادّة الأوليّة كالأحداث والشّخصيّات، والحبكة والزّمان والبيئة وغيرها ليطلع علينا بعمل متكامل بدْءاً من أولى عبارة إلى آخر جملة في عمله الأدبيّ (ولاسيّما القصّة والرّواية).

وحين نتلمّس هذا الأسلوب في رواية (حيدار) نلفيه قد أبدع وبرع في صوغ عباراته وجمله التي دلفت أحيانا من نسيمات الشّاعريّة، حتّى لكأنّك تُنشدُ قصيدا لا تقرأ رواية.

وقد جرّته هذه الشّاعريّة إلى أن يوظّف أحيانا لغة غير منطقيّة، كما حدث بالقياس إلى لغة الأمّ غير المثقّفة التي ترسل من فيها حديثا فصيحا عاليَ الدّرجة، ولست أدعو إلى أن ينقل حديثها بالعامية. وإنّما أريد القول إنّه كان أجدر به –وهو ينقل حديثها– أن يراعي منطق الأسلوب ومشكلة

---

(1) ص 103.

الحوار، فتكون لغة الأمّ بسيطة في صورها وعباراتها، وكمثال على ما نزعم، نورد بعض عباراتها...تقول عن زوجها الهالك:

"كان أسدا ضاريا استشهد، مخلّفا فلذات كبده في أحضاني...دأبْتُ على أن أكون أوْفى أم، وأوفر حنانا من الوالد الفقير ذاته...لولا أنّ الأيّام لم تنظر إليّ أبدا، كوصيّ على عشّ فراخ محلوقي الجناح، فاعتبرتني بشرا منصاعاً لسنن الفناء" ص 33.

أو كقولها أيضا :

"تناكف عن مساعدتنا في مقارعة الخطوب"[1].

من ناحية ثانية، نجد أنّ أسلوب الكاتب متأثّر بالنّظريّات النّقديّة الاجتماعيّة كقوله: "لو أنّي أعدت على مسامع والدتي كلّ ما ورد في الكتب التي قرأتها في هذا الشأن، ما غيّرت رأيها قيد أنملة...تماما"[2].

الهنات

على الرّغم من شفافيّة الأسلوب وسحره، فإنّ هذه اللّغة التي ألفته عرفت بعض الشّوائب، كشائبة الدّارجة أو العامية المصريّة التي يبدو أنّها طفقت تخترق حتّى المثقّفين عن طريق الأشرطة والمسلسلات، وقد سها الكاتب فاستعملها في مثل قوله:

– "كاد (الدلع) يقضي عليّ"[3] وردت هذه الكلمة مرّتين أو أكثر بدلاً من لفظة (التّدلّل) الفصيحة[4].

– "ربع (ماهيتي)" والأصحّ (راتبي)[5].

---

(1) د. عدنان خالد عبد الله: المرجع السابق ص 94.

(2) ألبريس: تاريخ الرّواية الحديثة ص 469 – ترجمة: جورج سالم – منشورات عويدات: بيروت – باريس – ط2 سنة 1982م.

(3) ص 36.

(4) ص 42.

(5) ص 15.

- "الطّوابير اكتسحت مناطق الجنوب، والأصح: الأرتال ج رتل"[1].

وهذه اللّغة النّقيّة الصافية الفصيحة لم تخلُ أحيانا من بعض الهفوات، والمحتمل أنّ ذلك صدر عفوا، وفيما يلي استعراض لبعضها مرتّبة أفقيا:[2]

1 - "تسترق ابتسامات خفيفة، عن فرحتها تعبيرا رمزيا"[3].

وهذا التّقديم لكلمة (عن فرحتها) لا أساس له من القواعد، وكان بناء الجملة سيستقيم أكثر لو وردت هذه الكلمة في خاتمة العبارة.

2 - "عيناي (تراقبان) في حذر"[4].

راقب: فعل متعدٍّ يحتاج إلى مفعول به.

3 - "الإخفاق في الدّراسة ترتّب (عنه)"[5].

والأفصح: عليه.

4 - "في الذكرى الأولى لزواجها. أليس كذلك؟"

("أجل). سأنصرف لزيارتها..."[6].

والأسلم أن يجاب بحرف الجواب: "بلى" فالنّفي مع النّفي إثبات - كما يقول النّحاة -

5 - "قبعت بالمنزل (أين) اعتدت..."[7].

أين: يستفسر بها ولا تستعمل في محلّ ظرف. وتستقيم العبارة بتغيير (أين) بالكلمة (حيث).

---

(1) ص 16.
(2) ص 83.
(3) ص 116.
(4) ص 12.
(5) ص 17.
(6) ص 84.
(7) ص 112.

وحسبُنا هذه الإشارات الطّفيفة التي نأمل أن ينتبه لها الكاتب فيما يُستقبل من كتاباته الرّوائيّة الثّريّة.

العبارات الجميلة

إنّ العبارة لا تستقيم إلاّ إذا بذل صاحبها جهدا وصنع كلامه ناسجا الألفاظ، مصطفيا الأفعال والحروف والتّقديم والتّأخير إلى غير ذلك، مخضعا كلّ أولئك للقواعد العربيّة التي لا تقبل التّسامح، لأنّ أيّ إخلال ينعكس عليه سقوط في الأسلوب، وإسفاف في التّركيب، واضطراب في التّعبير. وذلكم ما نبذه الكاتب ليأتس أسلوبه مشرقا يتبجّس بماء الحياة في مثل قوله موظّفا الاستعارة: "أعطاف روحي لا تزال تتراقص على تقاطع نبراتها مُستْهامة واجمة"[1].

أو كقوله : "فعلى أنغام التّاريخ ينام ذوو الأذْواق السلّيمة"[2].

التّكرار

للتّكرار من حيث البلاغة وظائف عديدة، وله في الأسلوب وظائف أخرى، منها أنّها:

– تنصرف أحيانا إلى التّعبير عن الحيرة المجمدّة للفكر، المثبّطة للعزم، كما في رواية "ونصيبي من الأفق"[3].

– وتنصرف إلى الإلحاح على الشّيء كما في رواية الأطروحة[4]، بيد أنّ وظيفتها هنا في "الأنفاس الأخيرة" تعني الانتباه وعدم نسيان "الزّمكان" الذي فيه المؤلّف، حتّى لا ينساه القارئ: "الطّريقان يتوازيان، يختلفان في العمق، يتساويان في الالتواء، في الصعوبة، يتداخلان أحيانا، يفترقان شيئا فشيئا، ليمتزجا من جديد في صيْرورة متناقضة غير متناهية".

---

(1) ص 133

(2) ص 9.

(3) ص 97.

(4) انظر ص 25.

أ – ردّد المؤلّف هذه العبارة عشرين مرّة على لسان (حليم) ضمنياً مع اختلاف بسيط في بعض الكلمات، فقد وردت في صفحات (7، 10، 13، 18، 21، 32، 35، 37، 42، 59، 61، 69، 76، 79، 108، 125، 127، 134، 139، 163).

ب – وثَمّة عبارات أُخَر ردّدها المؤلّف على لسان الوالدة (مسعودة): "كان أسدا ضاريا – كانوا أسودا ضواري– كان الرجل منهم يأتي على قنطار دقيق إنْ وجده".

جـ – تكرّر المصادر كقوله : "في عبوس... ضمور... انطواء.. ميوعة.. تفاهة.. تلاشٍ..".

وهذه النّماذج من التكرار لا تعني أنّنا قد ألممنا بكلّ شيء، بل هناك تكرارات أخرى تجاهلناها، ولعلّنا سنعود إليها في غير هذا المكان.

بعد استعراضنا لهذه النّماذج الأربعة، علينا الآن أن نوضّح مزيّة كلّ قسم :

–أ–

فالنّسبة للقسم الأوّل : نعتبر أنّ هذا التّكرار بمثابة (اللاّزمة) السّمفونيّة التي يعود إليها دائما، فهي مقطع رئيسي من أنشودة طويلة وضع لها ركيزة يداعب بها القرّاء في كلّ مرّة، وقد ألفينا هذا النّوع من التّكرار في الرّوايات، ولاسيّما لدى الجزائريين كالكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) الذي ردّد عبارة (ريح الجنوب) في روايته الموسومة بهذا العنوان سبع مرّات عبر حجم روايته [2]. فتكرار عبارة ما يعني ترديد

(1) انظر رواية: "ليليّات امرأة آرق" للروائي: رشيد بوجدرة، ط: المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1 سنة 1985م على سبيل المثال.
(2) ص 156.

صوت معيّن، أو حنين إلى الموسيقى التي تأتي عبْرَ الألفاظ والجمل والعبارات...ومما لا ريب فيه، أنّ القارئ قد ألف هذا المقطع، ومع تدرّجه في القراءة حفظه تلقائياً، لكنّ المؤكّد أيضا هو أنّه قد ضاق بهذا التّرداد الذي وصل إلى عشرين مرّة، وكان آمن للكاتب من دفع القارئ إلى عدم السأم أن يفعل ذلك باقتصاد شديد، أو يشير إليه فحسب.

– ب –

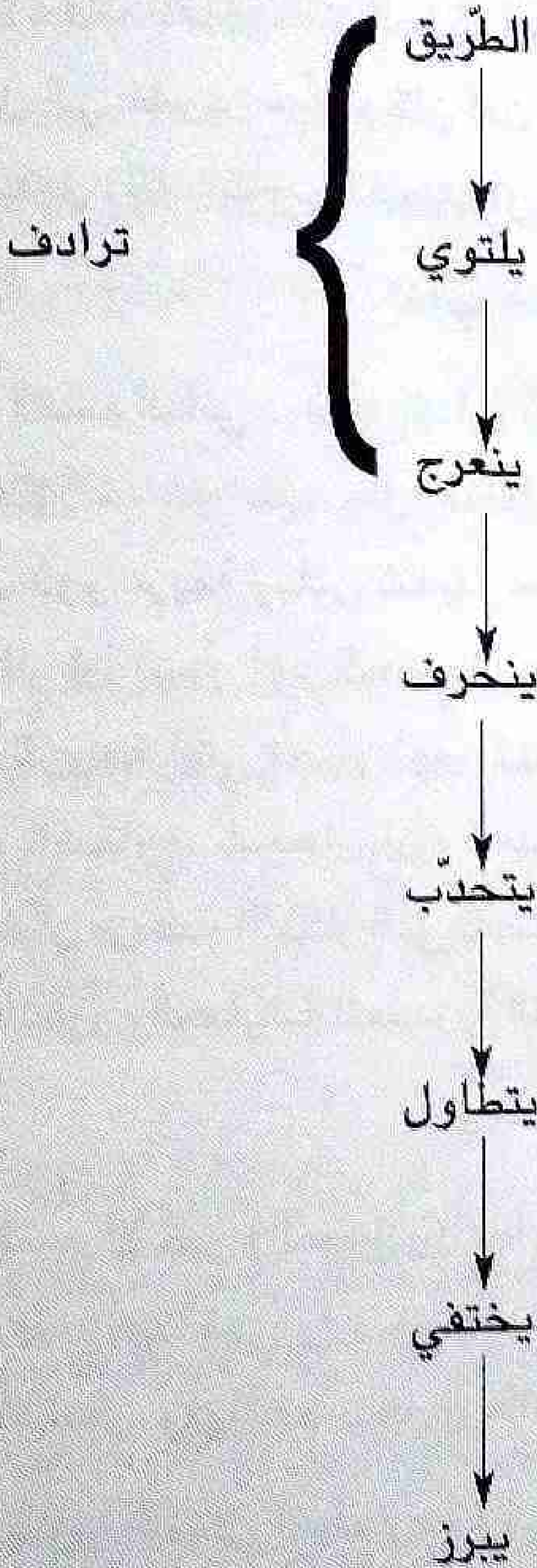
أمّا القسم الثاني : ففيه إشارة ذات أهميّة إلى الوالدة التي تظلّ متشبثة بكلّ ما هو تليد بالٍ متآكل ...فالأسلاف أسود ضوارٍ، والأسلاف ذوو عزيمة وبأس شديد. حتّى في الأكل يلتهمون، ما ينيف على القنطار إن تيسرّ لهم الحصول عليه! والأسلاف هؤلاء أيضا لا يرفضون الزوجة التي تُختار لهم. فهم متخلقون رحماء مع العائلة، أشداء مع الشقّاوة، شجعان إزاء العدوّ! ...وهذا التكرار فيه سخريّة وعجب خفيّان من هذه الأفكار التي تقصر كلّ ما هو حسن على الماضي، متجاهلة التّطورّ والمعايشة العصريّة التي لابدّ منها!

– جـ –

والقسم الأخير (المصادر) لها شبه بالأفعال المضارعة التي سنذكرها فيما بعد، فهي وإن خرجت عن مقياس الزمن والمكان، فهي أقوى من الأفعال، ولها نغم سحريّ خاصّ تؤدّيه إن ترادفت وتتابعت.

أمّا تكرار الأفعال المضارعة وفي موطن واحد فمعناه الذّبذبات الاهتزازيّة التي يحدثها توالبها وتتابعها...ويبدو لي أنّ الكاتب في هذا القسم بالذات، تأثر ببوجدرة الذي يحلو له كثيرا أن يلعب هذه اللّعبة الأسلوبيّة، وكذلك الشأن بالنّسبة لنجيب محفوظ. وقد عُرف تكرار الأفعال منذ القديم على يد زهير بن أبي سلمى في كثير من شعره.

ونحاول الآن أن نستعرض هذه الأفعال المضارعة بطريقة تبِيانيّةٍ سريعة. يقول المؤلّف واصفاً الطّريق: (ص 7)



المجموع: سبعة أفعال مضارعة.

ولنقرأ هذه الجملة بطريقة تأمليّة حيث تكون قراءتنا على النّحو التالي وكأنّنا نقرأ برقيّة ،

"يلتوي (قف) ينعرج (قف) ينحرف (قف) يتحدّث (قف) يتطاول (قف) يختفي (قف) يبرز (قف)...."

لا مريْة في أنّنا أحسسنا وكأنّنا نقرأ برقيّة موسيقيّة، متجاوبة النّغمات والسّحر.

ويقول مجسّدًا الحلم (ص73)

يتمطّط

يتصلّب يتجذّر

يتحوْصل

الحلم يتهاوى

ينتفض

يتنامى تبرعم (أزاهيره)

إذاً، يبدأ هذا الحلم – عن طريق الفعل– بتمَطُّط وتثاؤُب، ثمّ شيئا فشيئا يكتمل نضجه، ويحقّق هدفه. وأدلّ على ذلك من التّجذير الذي لا يتمّ إلاّ بعد المقاومة العنيفة المتصلّبة.. وفي النّهاية : تُطلّ البراعم برؤوسها اليانعة المزهرة ليصل الشّذى والعبير إلى كلّ مكان، فيغدو الحلم حقيقة.

وهذا الحلم نفسه يتكرّر وصفه بوساطة أفعال المضارعة في ص 88 حيث يقول:

ب – الحلم = يتفصدّ ← يئنّ ← يتأوّه ← يتقوّض

يتضاءل ← ينعدم ← يعاوده ← ينكبت ← يتمخّض

فيتولّد (الطّيف).

إنّ الحلم هنا على عكس ما هناك... ثمّة أزهار وإشراق وظفر، وهنا يأس وألم وعدم وفناء!

وعن هذا الحلم يقول الرّوائيّ (حيدار) تارة أخرى (ص 138):

جـ – الحلم:

لا يستقرّ (على شكل معيّن)

↓

يتميّع

↓

يلين

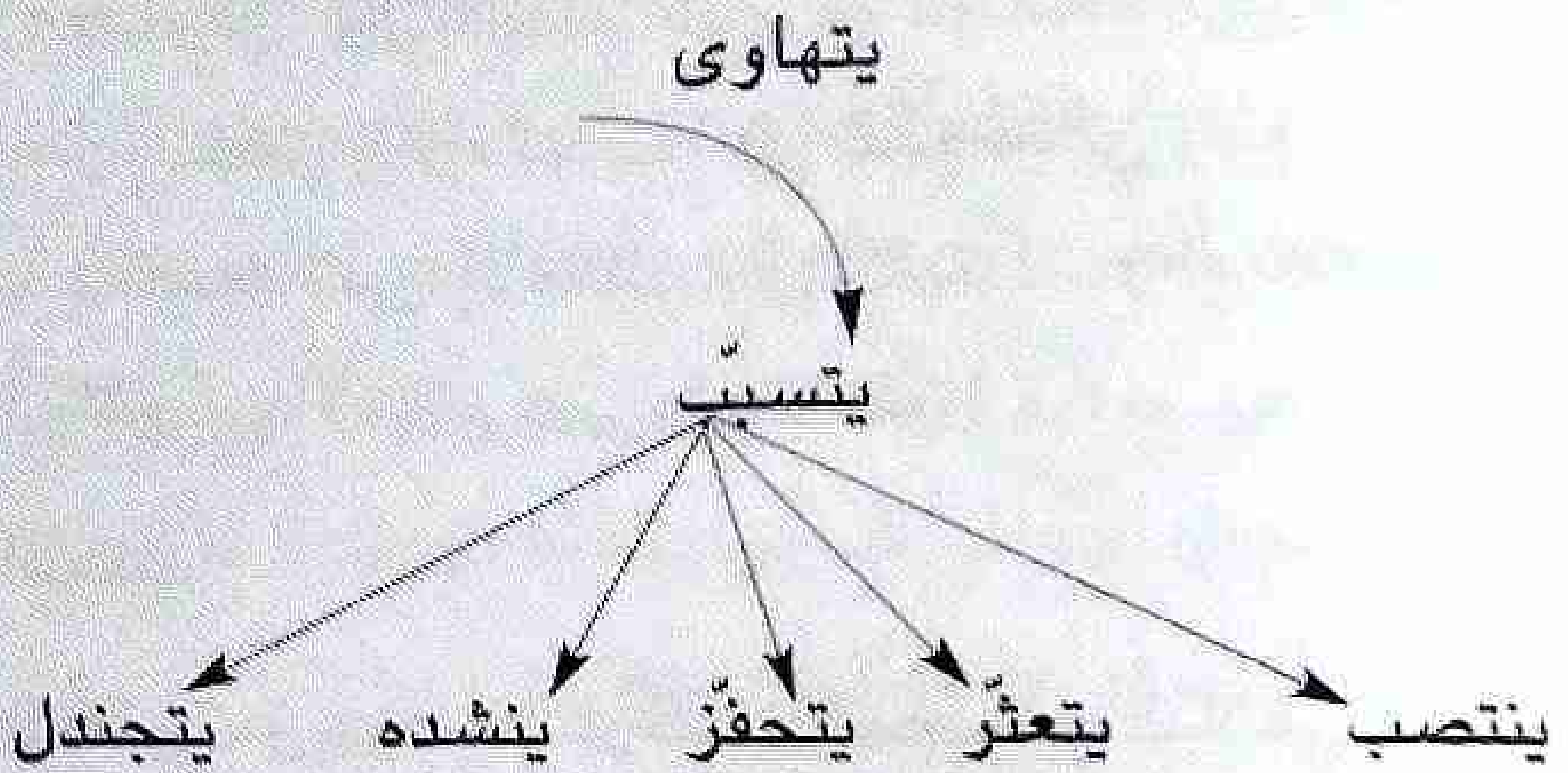
↓

يتحوْصل

↓

يأخذ (صورة نهائيّة في صلابة الكلس)

د – الحلم



فالحلم هنا يختلف عن الحلم في الأقسام الثلاثة السابقة، حيث نلفي هنا الحلم "يتهاوى" ويظلّ متأرجحا ما بين القوّة والضّعف، والسّقوط والوقوف، إلى أن "يتجندل"!

وهذا معناه الفناء وتلاشي هدف هذا "الحلم". ويمكن الآن مقارنة ما أراده الحلم وما لم يظفر به أو يتوصّل إليه من خلال العملية الرّياضيّة التّالية:

أ، ب، جـ، د

وتحليل المعادلة يكون:

أ ® ب

، ب ® جـ

، لكنّ

أ = جـ

، ب = د.

ففي الحالة الأولى تناقض بين كلّ قسم من أقسام المعادلة، ولكنّ الحالة الثانية يحصل فيها الالتئام بين القسم والآخر.

ومهما يكن، فإنّ "الحلم" الذي هو ذو أجنحة خياليّة قد لا تتحقق ولا تحصل، يجعل المرء سابحا في عالم مثاليّ رائع، وإن كانت هذه الأجنحة لا تصمد كثيرا إذ ما تلبث أن تنفرك!...ومع ذلك، يظلّ الإنسان متشبّثا بكثير من الأحلام حتّى ولم تتحقّق!

التّعقيد

التّعقيد موجود إذا عرّفناه بالمصطلح البلاغيّ الذي يقسّمه إلى ضربين:

– تعقيد لفظيّ (وهو ما يقع فيه الكاتب من هفوات صرفيّة).

– تعقيد معنويّ (وهو ما يحدث من اضطراب في التّركيب من حيث التّقديم والتّأخير وسواهما بدون الاعتماد على الطّريقة المتّبعة عادة في القواعد. (تراجع الهنات اللّغوية).

وعلينا أن ننبّه بأنّ القسم الأوّل من هذه المثالب ليس قائما في رواية المؤلّف ولذلك اقتصرنا على تشريح النّقطة الثّانية، وضرب بعض الأمثلة فيما يتعلّق بالتّراكيب والتّعابير ونحوها.

الغرابة أو الألفة

ليس ثمّة غرابة في الألفاظ – كما سبقت الإشارة إليه– بل جاءت الألفاظ منسرحة منطلقة، قد أضفى على صعوبتها الوهميّة شكلا ساحرا جذّابا لم يشعر القارئ – على حدّ ما أعتقد – بأيّ تردّد في فكّ معاني الألفاظ.

مهما يكن، فإنّ هذه الغرابة غير واردة في رواية كهذه، ممّا يمنحها منزلة خاصّة.

ومن هنا، فإنّ هذه النّقطة تنزع عنها مصطلح "الغرابة" لتحلّ محلّها الألفة أو المؤانسة. فالكلمات مألوفة شائعة. ومن هذه الكلمات التي لها وضوح وشيوع قوله: (تموّجات... العباب... الظّمأ... احدودب... النابض... العزوف... سحيق الغور... تجذّف سواجها... أُخذت غصبًا... حدسي... أزيز... على مضض... الوفاض... عقيم.....).

كلمات غير مرتّبة اقتطفناها من صفحات الرّواية، وهي كلّها تتضافر بأنّ العمل الرّوائي قد بُني بألفاظ ليست شاذّة ولا غريبة عن القارئ، سبق له أن قرأ مثلها أو كتب بها.

كما أنّ العبارات جاءت واضحة المفهوم، سهلة الإدراك... ليس فيها ما يجعل القارئ يقف ذاهلا حائرا سادرا ليبحث عمّا يسعفه به المعجم اللّغوي.

وأعتبر هذا الوضوح أو الألفة محمدَة تُسجلّ للكاتب، وتشجّع القارئ على أن يقبل بنهم على قراءة أعمال (حيدار) الأدبيّة.

المعاني المعجميّة

ممّا لا شكّ فيه، أنّ للأديب معاني معجميّة تعتمد على خلفيّاته الثّقافيّة المكتسبة، وقراءاته السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل هذه المعاني المعجميّة تطغى على المعاني الأخرى التي ترد في عمله، والتي يولّدها بواسطة إبداعه وتوفيقه فيما يروم التّعبير عنه... ونحن نعتقد أنّ الرّوائي لا يظلّ رهين حبس المعاجم، بل له أن يتوسّع لينحت كلمات، ويبتكر عبارات. فما حظّ (حيدار) من ذلك كلّه؟

إنّ الكاتب بمختصر العبارة قد أفاد من تراكماته الثّقافيّة، ولاسيّما في طريق الوصف، حيث ارتقى فيه إلى مصافّ الكتّاب العالميّين الذين اشتهروا بهذه الميزة من أمثال (جبران خليل جبران)

و(مكسيم جوركي) و(نجيب محفوظ) و(هيمنجواي) و(أيّوب ذي النّون) وغيرهم[1].

وفي بعض الأحيان، كان ينشد جمال العبارة، ويجري وراء الإيقاع الرائع لإنشاء جملة روائيّة، مضحيّاً بالتّركيب المتواصل أو المعاني المشترطة في المعاجم كقوله: "كم هو سريع الزّمن في تغيير أحوال الفرد"[2].

على أنّ مبالغته في البحث عمّا هو جميل أوقعه أحيانا في إشكاليّة عكسيّة كقوله: "وشاة تقتحم الطّريق"[3].

---

(1) انظر روايته المذكورة ص ص: 74، 75، 101، 187، 190، 197، 238 – المؤسسة الوطنية للكتاب ط3 سنة 1976.

(2) عن أي أنّ دراسة مستقلّة للوصف أو الصّوَرة في "الأنفاس الأخيرة" يمكن أن تكون ذات قيمة جمالية وفنيّة.

(3) ص 20.

ملحقٌ لشخصيّات الرّواية
(مرتّبة على الحروف الأبجدية)

التّجاوزات والهوس الجنسيّ
في رواية "ليليات امرأة آرق"

"ليليات امرأة آرق"[1]

من مدة ليست بالقليلة، وبالضبط، منذ صدور أول رواية عربيّة للكاتب الجزائري (رشيد بوجدرة) التي هي "التفكّك" وقرّاؤه يتكاثرون في العالم العربيّ عامة، وفي الجزائر خاصّة. وكنّا نتوقّع أن تأتي روايات أديبنا بما ينسينا الكتابات السّابقة عليه، ولكنّا أصبنا بصدمة عنيفة ونحن نقرأ روايته الأولى ! ...جاءتنا تتأبّط من الجرأة أو التجرّؤ أو هما معا ما لم يتوقّعه أحد... لم تكن هذه الجرأة بطبيعة الحال أدبيّة إذ كنا نعتز بها لو حصلت، ولكنّها جرأة في السّقوط الأخلاقي، والهوس الجنسي، بدعوى أنّ الجنس جزء من حياة الإنسان. ومع إيماننا النسبي بهذه المقولة الشّائعة، فإنّنا لا نريد لأدب أن يكون هو السبّاق إلى التقهقر بإنسان القرن الواحد العشرين إلى نحو 3200ق.م، حين كان ما يبرح طريد وحوش الغابة، وضحية جهله وأميته وانحداره، ومع ذلك لم تثبت لنا النقوش القديمة أنّ هذا الإنسان كان يخلع عن نفسه رداء الحياء، أو يتعرّى من قميص الحشمة.

ما يميز عصرنا هو الثقافة، وبلوغ أوج الحضارة، والوصول إلى القمر، وإزعاج الكواكب العلّى... وأيضاً يخيّل إلينا أنه يمتاز بكثير من التنكّر لمبادئ بيئتنا، وروح ديننا، وتقاليد مجتمعنا.

أجل... إنّ الأديب وهو يكتب، لا يمكن له أن يكون واعظا ولا فقيها دينياً، ومع ذلك فمن الوره العقليّ والسّخف الفكري أن يعبّر عماً يريد بطريقة مفضوحة مكشوفة ممسوخة مسلوخة، وحتّى الفقهاء تؤثر عنهم المقولة الشّائعة: "ما بعد التّوضيحات إلاّ المفضحات" ! ... فلم لا

(1) رواية لرشيد بوجدرة– م.و.ك: الجزائر 1985م

نجتزئ إذاً في الأدب بطرف الإيماءة، ونكتفي في تشريحنا للمجتمع بهامش الإشارة؟.. هل يشعر الكاتب بتعالٍ على المجتمع وعلى القارئ الّذي يقرأ له؟... معتقداً أنّ القارئ لا يفهم بالكنايات ولا بالاستعارات، ولا بالصّور الأدبيّة والبيانيّة المختلفة؟... ولا بالرّموز الواضحة.. أم أنّه يفخر بنفسه وبشجاعته ليقول في أعماله الأدبيّة ما لم يخطر ببال أحد قبله، وقد لا يقول أحد بعده؟.. أم أنّه يحسّ بنفاد وقود أفكاره، وفناء خزّان مخيلته، فيختار لها قالبا شكلياً ملوّن الصور، مبهرج المضمون، مشكّل الألواح بغية إثارة القارئ وجذبه إليه بطريقة رخيصة سخيفة؟... أسئلة كثيرة يلقيها المرء على نفسه وهو يتصفّح بعض الأعمال الأدبيّة الّتي من هذا الصنّف.

ولست هنا في حاجة إلى تتبّع كلّ الأعمال الأدبيّة التي أراد لها أصحابها أن تتكلّم جنساً وتنطق أنثى أو ذكراً، وإنما أروم أن أقف عند عمل واحد للكاتب (رشيد بوجدرة) الذي -كما أشرت آنفاً- صفّقنا له مطوّلا يوم أن هجر الوادي وارتمى في بحر لُجّى على حدّ تعبيره، وابتهجنا لتحوله عن "الضرّة" إلى الحرّة كما وصف ذلك العلاّمة الإبراهيمي"! ... وبكثير من الفضول وبدافع الإعجاب والتقدير، قرأنا روايته الأولى بالعربية، لكنّ المفاجأة أذهلتني شخصياً وأنا أقلّب الصفّحات الأولى، ويعود سبب هذا الذّهول إلى ما ألفيناه فيها من كلمات أربأ بنفسي عن أن أتكلّم بها، وأتصورّ أنّني لا أذكرها ولو كنت في وحدتي خاليا داخل غابة نائية عن الإنسان... لا أشكّ في هذا المجال بأنّ كثيراً من الأولياء لا تطاوعهم أنفسهم ليبتاعوا رواية من هذا القبيل، مليئة بالعبارات العارية من ثوب الحياء، ثمّ يذروها في مكتباتهم ليطلع عليها من بعدهم أبناؤهم وبناتهم! إنّ مجتمعنا ليس في عوز إلى من يعلّمه كيف تنطق أدوات "الزّنا" ولا هو في رغبة إلى من يطلعه على ما تخبئه جدران "المواخير" بل هو في أشدّ الحاجة إلى من يوضّح له

الوسيلة التي بها يهدّ هذه الظاهرة الشّاذّة، ويقضي على هذه التصرّفات العليلة التي تسيء إليه !..

سيقول قائل : ولكنّ الأديب ليس واليا ولا شيخ بلدية، ليس بيده التنفيذ، ولا له كلمة مسموعة، ولذلك فهو لا يملك إلاّ أن يفضح هذا المجتمع، يشرّحه بكلّ معايبه، يجمع خيوطه الواهية الواهنة ويحشد السّموم التي تنخره، والداء الذي ينهك جسمه، وعلى المجتمع أن يداوي ويعالج ! ... أو يقول آخر: إنما نحن مطالبون بنقد الجانب الفنّي أي الوعاء، فإذا كان هذا الوعاء بلّوريا جذّابا فلا يهمّنا ما يحويه... وهذا التفسير لا يقول به عاقل، لأنّا لو جارينا هذا بهذا الافتراض، فإن الجوهر يفقد قيمته، ويصبح الشكل هو المنشود والمأمول، والمحتوى يُلقى به إلى حيث شئنا.

إيماناً منّا إذاً، بأنّ الشكل يتمّم المضمون والعكس -على الرغم من أنف الشكلانيين - وبناءً على أنّ النقد الحقّ هو الذي لا يكون فضفاضا شاملاً زاعماً أنه قادر على احتواء كل ما في العمل الأدبي، فإننا سنقصر القول على جانب الجنس في رواية واحدة هي رواية (ليليات امرأة آرق). وجانب الانحراف الأخلاقي من غير أن نتّهم الكاتب أو نظنّ به الظنون، وإنما قد انطلقنا من هذه الدّراسة عن اقتناع عميق، بأنّ كل عمل أدبي ينتجه صاحبه ناقصا ويكمله القارئ بما يبديه من آراء، أو يفرزه من خطوط تثري هذا العمل وتنمّيه، أو ترشد صاحبه وتنير له السبيل. وكم يسعدني أن يثير رأيي هذا نقاشا أو معارضة أو حوارا، فنحن جميعاً لا نسعى إلا إلى شيء واحد، ولا نغرض إلا إلى هدف واحد: خدمة الأدب والفكر حتى يعلو بين الأمم شأنه، ويبزغ في الأفق نجمه !

تحتوي رواية " ليليات امرأة آرق" على ليال ستّ، وهذه اللّيالي الستّ هي التي تكوّن العمل الأدبي هذا ولا أقول فصولها، لأنّ الليلة الأخيرة مثلاً لا تحتوي على أكثر من صفحة واحدة!

وأولى ملاحظة تستدعي الانتباه، هي أنّ العنوان جذّاب – ما في ذلك شك –.

وثانيتهما أنّ "الليالي" أو "ليليات امرأة" حين تتصفّح فحواها لا نخرج إلا بنتيجة واحدة، وهي أنّ الأفكار مستوردة من شريط "فيديو" أجنبي، ولكنه عُرض في الجزائر بريشة أو بعدسة (بوجدرة).

ثالث ملاحظة هي أنّ قارئ الرواية يشعر بتقزز وهو يتابع سطورها ثم لا يملك أن يتساءل: (هل هذه الرواية فضح وتعرية لجسد المرأة وتصرفاتها السريّة في خلوتها؟ أم هي إدانة للرجل الذي يخضع لهذه المرأة ويقع في خطيئتها ولكنه يعجز عن الارتقاء بها إلى جنونها الجنسيّ ولا يبلغ بها الذروة التي تنشدها؟ أم هي انتقام المرأة من الرجل: هذا الصراع الأزلي"؟ أو... هي انتقام المرأة من المجتمع كلّه عن طريق وظيفتها؟ ...).

أسئلة لسنا مطالبين بالإجابة عنها والتفصيل في أسبابها ومسبّباتها، وإنما ألقيناها لتكون جزءاً من هذه الدّراسة... وواضح أنّ أدبنا الجزائريّ في أمسّ الحاجة إلى رواية تخدم المجتمع، وتزرع الوئام والألفة بين الجنسين. ولندع ذلك إلى غير هذا المقام لننتقل إلى الرواية فنتصفح سطورها لنجد فكرتها الإجمالية تدور حول امرأة طبيبة، يبلغ بها اليأس مداه، فتقرّر الانتحار، ولكنّها وهي تدوّن ليليّاتها تجد فيها عزاء وسلوى، وتظل متشبثة بالحياة نكْلَةً في الرجل!

ومن خلال هذه "اللّيليات" يشعر القارئ بحقد مكين يغلي به صدر هذه المرأة ضد الرجل، وكأنّ القضيّة مجرد فرس رهان، أيهما يفوز بالحلبة في الآخر؟.

ورواية "ليليات امرأة آرق" يمكن أن تصنّف في في خانة روايات السيرة الدّاعية (الأوتوبوغرافية AUTOPOGRAPHIE) ورواية الأطروحة معاً. وعلى الرغم من تعدّد التّعاريف لرواية الأطروحة، فإننا نجتزئ بتعريفين لها فقط..

يستهدف الأول "الواقع المعيش، لا الواقع الذي يجب أن يُعاش واستلهام الموجود" لا الذي يجب أن يوجد"[1].

بينما يذهب التعريف الآخر لها إلى أنها "رواية غريبة ودعائية، لأنّها تنحو إلى إثارة الانفعالات، مما يحول بينها وبين خطوتها بشكل ثابت، الشيء الذّي يُضطرّ معه الروائيّ والفنّان عموماً إلى تحاشيها، تجنّباً للمزالق والمتاهات التي يصبح دور الروائي" فيها مجرّد ناطق رسمي" باسم عقيدة أو اتّجاه، يخاطر من خلاله بالسقوط في المباشرة والسّطحية"[2].

انطلاقاً من هذا المفهوم، فإنّ الكاتب كان يهدف إلى ابراز اتجاه يتجلّى في عداوة المرأة للرجل، والعكس ! .. عداوة الذّئاب والنّعاج الأبديّة ! ... وحتى لا نتيه في حقل هذه الدّراسة نقترح أن يتناول هذا البحث الخطوط الآتية :

أ – التجاوزات اللّفظيّة.

ب – التّجاوزات الانحرافيّة

ج – الإلحاح والتكرار.

د – الإباحيّة.

هـ – الأحكام المهزوزة.

و – التّعليق الأخير.

ز – الخاتمة.

---

(1) مجلة الأقلام، العددان: 11، 12ص60.

(2) المرجع نفسه ص57.

أ - التّجاوزات اللّفظيّة :

من خلال هذه التّحديدات العموديّة التي اقترحناها وقصرناها على جملة من العناوين المحتشمة تجنّباً للقيل والقال، وكثرة السّؤال، نخلص إلى أنّ التّجاوزات اللّفظيّة كانت كثيرة، ولسنا بملومين إذا لم نُحصها كلّها عداً، وإنما سنَقْصُرُ القول على بعضها تحاشياً للتطويل، وإرباءً بأنفسنا عن تعداد كلمات ممسوخات مسلوخات، مكشوطات من جلد الحياء، معرّاة من رداء العفاف. وهذه الألفاظ سنعرضها أفقياً من غير تصاعد رياضيّ سائلين القارئ أن يعفو عن اختيارنا لها، فقصْدُنا واضح وهو أن نشجّب مثل هذه الألفاظ، آملين ألا نرى لمثلها وجوداً في أعمال أدبائنا مستقبلاً:

1 – "ضمّدت فرجي الصغير كما يضمّد الجرح إذا نزف برفادة طويلة، أدرتها حول عانتي ألف مرة ومرة" ص5.

فمثل هذه العبارة لا يريد بها الكاتب الإشارة –في نظري– وإن رمى إلى ذلك، لأنّها عبارة تثير التقزّز والنّفور والتقيّؤ.

2 – "هو ذا دمي الحيض يترشّح منسكباً تاركاً فقاعات مفرقعة زبدية، تتفرقع على فتحات قنوات صرف المياه المبعثرة على سطح الفناء" – ص11.

لماذا كلّ هذه التوضيحات للعادة الشهريّة أو الدّورة العادية؟ ولماذا الإلحاح على هذا الوصف للخفايا التي لسنا بحاجة إلى أن نُبِين عنها ؟

3 – "هذا الشقّ من فخذي فلكم أريد بتره، فأقتل الشهوة في" –ص6.

كلمات جنسية صارخة، وألفاظ ساخنة تعرّي كلّ محاسن المرأة ولا تسلّط "الكاميرا" إلا على الذي قاله الكاتب، مع أنّ ثمّة مهام أخرى لهذا المخلوق غير الذي ذكره.. إنّه يريد أن يقول إنّ المرأة لا تفكير لها

ولا عمل إلاّ في ما يؤرّقها، ولها هدف تجاوز كلّ الأهداف... إنّه البحث عن الرجل، حتى لكأنّها حيوان هائج لا يصدّه ضمين، ولا يردع شبقه خوف أو حياء.

4 – "ورغم ما في الرجال من تصرفات غريبة، ومن جبن، فقد تساورني الشّهوة المفترسة الملتهمة الملتهبة من حين إلى آخر" –ص16.

تبدو هذه المرأة، إذاً، كما لو كانت بلا أخلاق، وبلا عقل، وبلا منطق... إنّها أتانٌ هائجة أبصرتْ حماراً فهي تحثّ الخطى إليه، تقصّر المسافات من غير وعي قائلة له: "هيت لك"!.

وكنا نودّ أن ينهج الكاتب طريقة الكبح لجماح هذه المرأة، فيتدخلّ عقلها أو دينها أو تربيتها أو حياؤها، ولكنّ كلّ أولئك يغيب لتحضر فكرة أخرى جنسية:

5 – "أصبّ على فرجي ماء مثلّجا" –ص16.

طريقة غريبة!!

وحين تحدثّنا المرأة عن الرّجل نشعر بالعداوة القاتلة القائمة بين الجنسين، تقول:

6 – "والرّجل الذّي عشقته فضّ بكارتي وقال السلام عليكم... المرأة التي فقدت عذريّتها قبل الزواج ليست شريفة، قلت طبعاً بالأحرى هي..." –ص17.

هل هذا من الأدب؟... استعمال الكلمات السوّقية المبتذلة للتعبير عن امرأة صارت بغير ما ولدت به؟... ثمة مجموعة من الألفاظ التي تعوّض هذه الصفة، ولاسيمّا أنّ الكاتب (بوجدرة) يملك قاموساً لغوياً مقبولاً. ثم أين "التّعليم" التي تعلمّته هذه الطّبيبة؟... وبما أنها طبيبة، فليس من السهل ولا من اليسر أن تسقط في أول عثرة... إنّما نزعم أنها

قد تسلّحت بمختلف المعاول الفكرية والنفسيّة والأخلاقية التي تدقّ عنق أيّ واحد يحاول الدلّف منها، فإن لم تفعل، وسقطت في الهوّة، تكون هي التي ساهمت في الحفر بمعاولها هذه، ومن ثم تلج إليها وهي مطمئنة البال، مرتاحة اللبّ. لا تنحي باللاّئمة على أحد، ولا تحمل مسؤولية لذّتها الذاتية الرجل، فعليها يقع الشّطر الثاني من الإثم الذي أوقعت نفسها فيه ! ... ولاسيّما أنّ الكاتب لم يُشر إلى شذوذها ولو إشارة عابرة على أنّه كان بالقوة!... إذ لو لمّح إلى أنها رضخت تحت التّهديد أو الإرغام، لكانت هذه الثّورة المصطنعة محتملة، أما أن يتمّ كلّ شيء بالإغراء وبالرّضى مع سبق الإصرار – كما يُطلَق عليه في القانون– ثم يحدث ما يحدث، فإنّ ذلك ما لم يقل به عاقل ! .

7 – "...............ّ" ص50–60.

قد تعمّدنا حذف الكلمات والعبارات التي من المفروض أن تكون موجودة بين المزدوجين، لأنّنا نربأ بأنفسنا عن نقلها إلى القارئ الكريم، أو تسجيلها في هذه الصفّحات، وإنما نجتزئ بقول بطلة الرّواية :

8 – ..."حطّمت عجرفة الذكر المتذكّر"–ص60.

لقد ذكّرتني هذه العبارة بأسطورة ألف وليلة، في حكاية (الزّنجي والملكة)... كيف حطّمته وما برهانها على ذلك ؟ ثمّ إنّ مثل هذا التصرّف يفتح المجال فسيحاً والفضاء رحباً لكل واحدة تخطئ، ثم تقول ما قالت "الأرق": حطّمت عجرفة الذكر!... ومتى كانت البيضة تهشّم الحديد ؟...

9 – "الثغرة. الثغرة"..

تكرار وتوكيد لكلمتين نابيتين وقحتين كان يمكن الاستغناء عنهما، أو تعويضهما بما هو أقوى وأقرب إلى الإيحاء. إنّ التصريح حتى هذه الدّرجة ليس موجوداً إلاّ لدى فئة خاصّة في المجتمع، أو مع الأطفال والمجانين والحمقى. وإلاّ، فهل نحن في أدنى حاجة إلى هذه الكلمة السّوقيّة ؟

أمّا من حيث صحتّها ومدى تلاؤمها فلا داعي إلى توضيح هذه السقطة الفنية، لأنّ السّامع أو القارئ لا يشعر بغير توجهّ نظر الرجل في الجزائر نحو ما يقول الكاتب، ولا عمل له يذكر غير هذا ولو كان الأمر كذلك لا ستحال التعايش بين الجنسين، ولباتت العشرة محرّمة... إنّ للرّجل عملاً آخر، وللمرأة وظيفة أخرى غير هذه الضيقة التي تقصر الحوار بين الذكر والأنثى على سمّ الخيّاط !...

10 – " صمتت عن الكلام................ –"...... ص112.

11 – " قبضت دون تردد................ –"...... ص112.

12 – " تفرقعت................ –"...... ص112.

13 – "تلمّست................ –"...... ص112.

جمل أربع تسيل وقاحة وتصرخ شذوذاً حتى إنّ المرء ليتساءل مع نفسه : هل مثل هذه الأشياء السرّيّة لاصقة بكلّ امرأة ؟... هل أنّ هذه الطبيبة – بحجم ثقافتها الجنسيّة – كانت تقدم عليها لتعوّضها عن الحرمان من الرجال ؟ ... ثمّ هل أنّ كلّ امرأة لا يتحقّق لها ما تلتذّ به الحلازن تأتي هذا الشيء الإدّ؟ ...لم كلّ هذا ؟ ... وكان من الأيسر للكاتب أن يستعيض عن كل ذلك بالدّعوة إلى الزّواج، أو التّسربل بالحياء، ولا أقول الإيمان لأنّ بعض الناس تقلقهم هذه الكلمة وتقضّ مضاجعهم، وتكهرب أعصابهم !

ب - التّجاوزات الانحرافيّة :

حتّى لا أستعمل كلمة أضخم، أطلقُ على بعض التصرّفات الأسلوبية التي كان الكاتب فيها قد أباح للبطلة أن تتصرّف خارج حدود اللّياقة بعيداً عن المنطق الذي يقضيه فكرها وتفكيرها معاً. إذ –على ما نزعم– هناك مواقف لا نحسب أنّ المرأة تراها بهذه العين التي كانت "الأرق" تراها بها. وسأتّبع في ذلك التّشريح الأفقي كما فعلت في النقطة فوق، تقول البطلة :

1 – "والآن لقد أسقطت القناع عن وجه المرحوم أبي. وفجأة يظهر لي عنكبوتاً متبهرجاً، متبجّحا. وفي حركة عصبيّة دؤوبة مستمراً لا هدف له سوى التّجليب بالتّمظهر... وفهمت للحال أنّه جبان" –ص7.

هذه هي ثورة الفتاة ضدّ أبيها، بل ضدّ شبح أبيها الفقيد، خيال أبيها. نبزته بلقب، سمته "عنكبوتاً" أهذا ما كان ينتظر منها أبوها؟ هي المثقفّة التي تعلّمت حتى صارت طبيبة، ثم كان أول من بدأت به لتتنكّر له هو أبوها؟... ثم إن كان أبوها "عنكبوتاً" فهي "رُتَيْلاء" لأنّها ابنته!... ونلاحظ صفة أخرى لا تليق بمن نحبّ أو ننتمي إليهم على الأقلّ صفة "متبجّحاً" ما مَعنى هذا التبجّح؟ ولماذا كان الأب على هذه الصّورة؟ ... وَهو "متبجّح" و"جبان" و"عنكبوت" و"عصبي" هل كان من وراء كل هذا ما يدعو إلى ذلك؟... لم يوضّح الكاتب شيئاً، وإنما أتى بشخصيّة الأب جاهزة ووصفها على لسان بطلته كما اشتهى وابتغى... أجل، نحن نعلم أنّ هذه البطلة (ثائرة) ولكنّ ثورتها خالية من كلّ معنى، من القيم، من الهدف... هي وتودّ أن تحيا، وتدوم أن تقوّض بناء الآخرين وتدفن بناء الآخرين لتبني بيتها كما تشاء، وحيث تشاء، ومتى تشاء، وهذا من التفكير الخياليّ أو الوجوديّ الذي يستحيل تحقيقه.

ثم تقول عن السيجارة وهي بين شفتي الرجل:

2 – "إنما تقوم مقام القضيب، وإن دلّ هذا على شيء، فعلى نزعة تخنثيّة عند الرجال قاطبة" – ص8.

ما أسخف هذه الفكرة! "الرجال قاطبة"!... الرّجال المدخّنون فيهم خنوثة، والمدخنات؟... هذا ما لم يزعمه حتّى غُلاة "النّفسانيين" إنّها وحدها بطلة الرّواية تحلم دائماً بما يؤرّقها ويُدْخِل السّرور على نفسها، واللّذّة المؤقّتة غير الموقوتة إلى شخصها، ولاسيّما حين تتصوّر حتّى السيجارة شيئاً آخرا... ولكنّ هذه التّهمة للبطلة لا تكفي؛ فقد تكون تصوّرت الأقلام وعيدان المكانس، وهوائيّات الفضائيّات و...

8 – "حبر يجف" بسرعة فائقة مثل دم تلك الفتاة التي مازلت أذكرها وقد أثارت فضيحة كبرى ليلة عرسها. لقد انتحرت بعد أن شرح العريس أنوثتها بهمجيةٌ ليس من بعدها، اضطُرِرْتُ (كذا) إلى تخييط فرجها بأكثر من عشرين غرزة" (!!) –ص37.

لا أقف طويلاً إزاء هذه العبارة، وحسبي الإشارة إلى أنّ فيها مبالغة قصوى تصورّ الرّجل حيواناً مفترساً ينهش اللحم، وينخر العظم، والمرأة مجرد (غزالة) وديعة، أو (أرنبة) ضعيفة، أو (دجاجة) ينفش ريشها ويشج رأسها وهي ذاهلة سادرة... إننا لا نريد أن نخوض في هذه القضايا لأنّها من البديهيات التي يعرفها الخاص والعام. ثم ما معنى "عشرين غرزة"؟... هل هذا مقبول منطقياً وعقلياً و(واقعياً) وحتّى فيزيولوجياً؟!

ثم تحدثت الرواية عن الرّجال وهم في موقف العجب حين رأوا "امرأة شابة طبيبة" (ص58) لماذا كلّ هذا التهويل؟... أو حدث هذا في القرن الثاني الميلادي أم في القرن العشرين؟... مَنْ من الخلائق يرى دخول المرأة عالم الطبّ والمحاماة والأستاذيّة والوظيف عموماً عجباً؟ إنّ هذا التّصوير الملفّق أو "الاتّهام" غير موفق... فللرجال بنات وأخوات وزوجات، وهم يشاهدون مذيعات التلفزيون ويسمعونهنّ في الإذاعة، ويلاحظونهنّ شرطيّات في الطريق، وبائعات في الدكاكين، ومحاميات في المحاكم، ومسافرات في البر والبحر والجوّ... فالمشكلة إذاً مشكلة "الأرق" وليست مشكلة الذين يعالجون عندها... ولقد نعلم أنّ المرأة اقتحمت عالم الطبّ في الجزائر منذ قرابة نصف القرن أو يزيد، فلم ينكر الناس عليها ذلك في القرن العشرين؟!

ثم تقول بطلة الرّواية:

4 – "حملت الدّنيا ووضعتها بين أرداني، وإذا غريزتهم التناسلية تشتعل، وريقهم في أفواههم الصائمة يشح. اشعلت سيجارة عمداً اشعلتها عند مدخل العيادة لتلقينهم درساً..." – ص58.

لقد وقع الكاتب في منزلقات فكريّة لو تنبّه لها لما سجلّها، من ذلك أنه جعل المرأة تعرض بضاعتها تمهيداً لبيعها أو إهدائها. ثم إنّها تفخر بسيجارتها فهي تدخّن لتلقّنهم درسا... إنّ التحدّي لا يكون بهذا السقوط، والوصول إلى الهدف لا يتم عن طريق تلطيخ النفس وإباحة الجسد، وإتْيان أعمال الرجال كالتّدخين... ولو كانت هذه المرأة مثلاً بائعة أو نادلة مقهى، لجاز أن نضيف إليها هذه الصفة، ولكنها "طبيبة والطبّ يحارب التدخين.. ثم التدخين في العيادة؟... إنها تداوي وتمرّض أمْ تُوبّئ وتجرثُم ؟! ..

5 – "أصبح يشكو من عقد الحلزون. . . . . .يا لتفاهة الرّجال! ...أطفال اختصاصيّون في النّزوات والتقلّبات" – ص88 –.89

يبدو من قراءتنا للعبارة المثبتة والعبارة المحذوفة أنّ العقدة ملتصقة ببطلة الرّواية لا بالرّجل أو بالرّجال... وإلاّ، متى كان الإنسان يشبّه بالحشرات في مثل هذه الأمور ؟ ... إنّ للإنسان تفرّده وخصوصيّته، سواء أكان ذكراً أم أنثى. وما نحسب أنّ ما خلق الله في الإنسان خلقه في الحيوان. وإلاّ لتحولّ جنس البشر ليمشي على بطنه أو على أربع، ويتصدّر القرد والحلزون والخنزير والثّعبان مجالسنا، ويدخلوا عالم كتابتنا، ويكونوا وحي إلهامنا وضرْب أمثالنا... ثم ما هذه الوقاحة التي ترتدي بُرْدَها "الأرق" ؟ ... أهي التي عقّدت صاحبها أم هو الذي أهدر ماء وجهها وسفّه وجودها نفسه؟... أيّهما أحقّ بالرّثاء والشّفقة: هي أم هو ؟ ...

ثم تنتقل الرّواية لتصف لنا علاقة الطّبيبة بفأرة لها حيث تحْبوها بحنان دافق، وتحدب عليها في رعاية لا تتصوّر، وهي لا تتردّد في أن تضعها بين ثدييها لتشعر بعد ذلك بلذّة تكاد تصير شبقاً لتصل إلى التّصريح بأنّ:

6 – "فروُ الفأرة البيضاء ألين من بشرة أيّ رجل" –ص105.

لو لم يكن الكاتب قد أدرك من العمر ما أدرك لقلنا إنّه شاب غرير في هذا الميدان، ومع ذلك فحسب علمنا أنّ سر الحبّ بين الجنسين يكمن في الاختلاف الجوهريّ، والميلان العفويّ كلاهما نحو الآخر بما لا يوجد لديه، فاللّطافة مقصورة على الأنثى، والخشونة الطبيعيّة للرّجل...

7– "..................." ص112 – 113.

في هاتين الصفّحتين من التّجاوزات والمبالغات في التّصريح والتّوضيح والتّفْضيح ما يمكن أن يفهمه حتى طفل في السنَة الرابعة الإبتدائية، فأيّ أدب هذا، وأيّ فنّ حين يسفّ إلى هذا الحضيض التدهور الأخلاقيّ ويعلّم الآخرين كيف ينحرفون ويشذّون. وماذا يقول النقّاد بعدما يقرؤون هذا وهم الذّين اتّهموا (المنفلوطي) بأنه يفسد عقول الشّباب؟ فأين يصل ما كتبه (المنفلوطي) إلى هذا التعسّف والتفسّخ والتوسّخ ؟.

ج - الإلحاح والتّكرار :

مزيّة التكرار لا تخفى على أحد إذا ما استُغِلّتْ على حقيقتها، ولم يكن التكرار من أجل التكرار فحسب، إذ كان يزيد الإفضاح لِما كان من اللائق أن يُجْتزأ بالإلماح إليه فقط. ومن التكرارات التي أفسدت عمل (بوجدرة) إلحاحه على تكرار كلمة (الحيض)، عضو المرأة، وعضو الرجل وما عُطف عليهما مرارا عديدة يشعر القارئ معها أنَ الكاتب يتلذّذ بأحدهما أو بكليهما.

وقد أشرنا من قبل إلى أنّ رواية الأطروحة تميل إلى هذا النّوع من التكرار الدائب، كما أنّ الكاتب قد استعار مترادفات ومعطوفات من

القواميس ثم وضعها لتجيء متتابعة كقوله : " مدّلي رَجُلٌ مسنٌ لسانَهُ مداً شبقياً مخدياً. لسان منجل، مبرغل، محبحب، صائم، مبقع" – ص94.

د- الإباحيّة :

دأب الكتّاب والنقّاد عموماً على ألاّ يمسّوا العقيدة حتى لا يضلّوا في متاهات هم في غنىً عنها، ولكنّ الأديب (بوجدرة) له من الجرأة ما جعله يتحدّث في قضايا دينيّة بكل حريّة وكأنّه أجنبيّ عن هذا الدّين أو لا دين له.

وأحبّ أن أنبّه بأنّه كان في وسعنا بل كان بودّنا ألاّ نتعرّض إلى مثل هذه القضايا، ولا نتطرّق إلى هذه النّقطة التي لها علاقة بالدّين، لو لا أنّ صاحب الرّواية هو الّذي أقحم نفسه في هذه الإشكاليّة.

وفي نظرنا، فإنّ الأدب يجب أن يظلّ أدبا لا يتجاوز حدود الأدب، وألاّ يستغلّه أصحابه لنشر مبادئهم المغلوطة، فإن أبوْا إلاّ أن يفعلوا، فليكن أدباً إصلاحياً على الأقلّ.. وهذه الملاحظة دفعتنا إليها ما أثاره الكاتب من زوابع حول نفسه وهو يُقحِم هذه الشخصيّة الورقيّة الأنثويّة في قضايا دينيّة ما نخال أنها لو كانت شخصيّة حقيقية تأتيها أو تتجرّأ على التفوّه بها. وفيمايلي بعض الأمثلة على ذلك :

1 – "تذكّرني هذه الخواطر حول تصرفات الحلازن الجنسيّة، عشيقي الأول" – ص48.

إنّ "الأرق" لم تتعلّم شيئاً من الطبّ –على ما يبدو– غير العناية القصوى بكل ما هو جنسيّ، إنّها لم تعِ إلاّ مادّة (ج.ن.س) كلما سمعت أحد الحروف الثلاثة اهتزّت أردافها وارتعشت نهودها واحمضّ ثغرها أو "تضرّس" –على حدّ تعبيرها– إنّ مثل هذه الطّموحات إلى أن يفعل بها ما يفعله الحلزون، شيء شاذّ ما في ذلك شكّ.

فإذا ما تجاوزنا هذه العبارة إلى ما له التصاق بالعقيدة والإيديولوجيّة معا ألفيناهما مبثوثين بشكل واضح، تقول "الأرق":

2 - "صوت المؤذّن ينقضّ كالصاعقة، فجأة فارتي البيضاء - يَسْمِينَةَ - تنتفض ذُعْرا في قفصها... لقد أزعجها صوت المؤذّن الصادر من خلال مضخّم الصّوت" - ص17.

إنّ الإلحاد هنا يصرخ بصوت جهوريّ ينادي: ها أنذا... وإلاّ متى كان صوت المؤذّن الذي يبعث الطّمأنينة في الجنَان، والهدوء في الفكر، والتذكير بالله يتحوّل إلى النّعت المشمئزّ غير الموفّق... ثم من الذي ذُعِر: أهو شيخٌ طاعن في السنّ؟ مريض مرضاً مزمناً لا حرج عليه؟ رضيع خُلِق من ضعف كان مستغرقاً في النوم ؟ ... أبداً. كلّ ما الأمر: جرذٌ قذرٌ... (فأرة) وأعيد التّذكير بـأنّي أتقيأ من هذه الكلمة، ولاسيّما أنّ عماراتنا مليئة بمثل هذه الفئران. فلتطمئنّ "الأرق" فما فأرتها إلاّ جرذة مليئة جراثيم وأوبئة، وهي لا تزعج ولا تبيد، إنّها نفسها جرثومة، فلم ولن يمسّها سوء أو يقلّص من عددها أصوات الملايين في آن واحد...

وأكاد أجزم بأنّ اللوم موجّه إلى المؤذّنين جميعاً، وتريد المقولة أن تأمرهم بعدم استعمال مضخّم الصّوت... فهل المؤذّنون وحدَهُمْ هم الّذين (يزعجون)؟... لماذا لَمْ تنزعج فأرة "الأرق" من أبواق الأعراس والسيارات والحفلات التي تبيت الليل مزعجة مرعدةمصعقة ؟.. بينما المؤذن لا يتجاوز أذانهُ ثلاث دقائق... فأين الإزعاج إذاً؟

3 - "همجيّة المؤذّن وغطرسته" - ص40.

4 - "وفجأة يدوّي صوت المؤذّن. أتخيّله جاهداً متكبّراً. مبالغاً" - ص117.

5 - "لو يصيب المؤذّن تضخّم الموثة لانتقمت منه على هذا الزّياط والعياط الذي يتسبّب فيه كلّ فجر" - ص119.

كلّ هذه العبارات، كلّ هذا الكرْه، وكلّ هذا السّخط لأنّ هناك رجلاً يقول ربّي "الله"؟ ويشهد أنّ محمّداً رسول الله؟... إنّ التهجّم المتعمّد على الدّين في رواية من همزات الشياطين، ما ينبغي له أن يمضي في صمت تام، لأنّ أخشى ما نخشاه، هو أن يقرأ الشباب هذا العمل الأدبي ثمّ يجاروه معتقدين أنّ ذلك مقبول، مطلوب... والواقع أنّ الأديب الحقّ هو الذي يقصر أدبه الإنساني على ماهو بشريّ بحت، ولسنا متجاهلين بعض الرّوايات الصوّفيّة، ولكن ليس ضد الدّين، وإنّما كُتبت لخدمته والتّعريف به... ثمّ ماذا يقول الأجانب وهم يقرأون هذا العمل؟... سيحكمون بأنّ هذا الدّين "مزعج". ومنفّر، وصاحب مشاكل عويصة ليس حلّها بمستيسر.

وحين يروم الكاتب أن يبُدي وجهة نظره الضّمنيّة في تنظيم النّسل، يضرب مثلاً بإيطاليا، فيقول:

6 – "في إيطاليا في الخمسينات كان التضخّم السكّنيّ يصل إلى 4%. كان رقما قياسياً آنذاك، ومنذ السبّعينات انخفضت هذه النّسبة إلى 1% وهو الرّقم القياسيّ الآن في العالم بأسره في تقلّص الإنجاب" – ص89.

ونحن نعلم أن (إيطاليا) من الدّول التي يُعتبر الإجهاض فيها مُباحاً فلو ضرب المثل بدولة أخرى اهتدت إلى ذلك تلقائياً محافظةً على كرامتها ونسائها لكان موفّقاً، أما أن يكون ذلك بدولة إباحيّة يُعرف عنها الكثير في هذا المضمار، فذلك ما لا ينبغي له.

ونظلّ في هذه الدّائرة التي لم يخرج منها (بوجدرة) دائرة (النسل) لنجده يقول على لسان "الأرق" وهي تمسح على فارتها البيضاء:

7 – "ولو لم تكن مخصبة النسل إلى حدّ بعيد، فإنّي لفضّلتها على البشر" –ص96.

إنّ تفضيل الفئران على البشر لا يكون إلا عند الفئران نفسها وذوي النسل الحيواني "المزدوج. بل نحن نرى أنّ مجرد طرح "المقارنة" مقارنة الإنسان بالفأرة يعتبر شيئاً مقززاً ينمّ عن سوء تقدير، وهبوط في الذوق الجمالي" والأنكى أنّ الأرق تؤثرها على البشر كلهم. فالتوكيد مذكور ضمنياً، لأنّ السكوت عند كلمة (البشر) يعني الإطلاق... اللهم إنّا نتبرأ إليك من الفئران ومَنْ يُرَبّيها ومن يطعمها ويغازلها ويناومها... وأجتزئ بهذه "الإباحية" التي لها مساس بالدّين، لأنتقل إلى ما له علاقة بالتصرّفات الدّنيوية أو المزدوجة ما بين الدّين والدّنيا، ونقترح هنا الحوار الذي يدور بين البوآب وبين الأرق"...

8 – "قال لي البوآب وهو لا يخفي ميله الشيُوعي: الأئمة يا دكتوره، والأهالي أيضاً مازالوا حريصين على (حُرمة، تنظيم النسل)... كان أمياً وسنحت له عقيدته الرأسخة فيه أن يتوغّل في صميم القضايا السياسية والاجتماعية قال لي البوآب الشيُوعي: كلّ هذا سياسة يا دكتورة... يا لك من داهية يا عم سعيد.. هل تتآمر عليّ فانخرط في حزبك؟... قسم (كذا) باليمين أن لا أبداً والله" - مقتطفات من ص84 إلى88.

إنّ كلمة "شيوعي" ذُكرت مرات عديدة: ثلاث مرات معرّفة صفة، ورابعة نكرة، ومما لا ريب فيه أنّ الكاتب رأى ما رآه القدامى من أنّ "الشيء إذا تكرر تقرّر". وإلاّ، فما فائدة تكرار هذه الكلمة؟... فإن كانت هي عقيدة الكاتب فهو حر في عقيدته، ولكنّه لن ينجح في فرضها على الآخرين. وقد أظهر لنا هذا البوآب الساذج "الأمّي" على أنه يعرف الكثير، ولاسيما -في نظره- أنّ "عقيدته الراسخة فيه سنحت له أن يتوغّل في صميم القضايا السياسيّة والاجتماعية"... كان يمكن أن يجعله مثقفاً، أما أن يكون أمياً ويتوغّل في صميم القضايا، فإنّ ذلك ما لم يوافق عليه لبيب!... إنّه ليس نبيّاً فيوحى إليه. فمن أين يجيئه كلّ هذا التوغّل إذاً؟..

ثم هو توغلٌ في ماذا؟ في التنكّر على الأئمّة والحقد عليهم: "الأئمة يا دكتورة" وذلك حتى تكتمل الحلقة... ثمّ إنّ المرأة "الأرق" تتحول اشتياقاً إلى أن يسقط بين يديها "المؤذّن" لتنتقم منه، و"البواب الشيوعي" يُحرق اللّمي على الأئمّة!...ونُلفي عبارةً في الآخر لا نجد لها تفسيراً إلا تفسير السذاجة والوره: "هل تتآمر علي" فأنخرط في حزبك؟ "أيحزب يريد؟!

هـ - الأحكام المهزوزة:

نريد بالأحكام المهزوزة ما صدر عن الكاتب من آراء لم تكن في مستوى رجاحة عقله وفكره كأديب، فأطلقها على عواهنها كيفما اتفق. تقول الأرق عن الرّجل وهي تغلي غلْيَ الحميم:

1 - "وتتزوّج عذراء أصغر منك بكثير، تخطبها لك أمك بدون أن تراها قبل ليلة الزّفاف" - ص18.

إنّ هذا الغلو في الحكم لا مبرّر له، وأكاد أجزم بأنّ مثل هذا التصرّف لم يعد موجوداً ولا قائماً في المجتمع، فقد ارتقى الشبّاب من الجنسين، وعمّت الحضارة حتى البيوتات النائية في الجبال، فهناك التلفزة، وهناك الثقافة، وهناك المثاقفة أيضاً. كلّ ذلك يتضافر بأنّ خطبة الأمّ للفتاة، لتفرض على الولد من غير أن يراها قبل ليلة الزّفاف يُعتبر حكماً في غير محله، وتجاوزه المجتمع بعشرات السنين... كان مثل هذا الرأي يُلتفت إليه لو كُتب إبّان الثّورة التّحريريّة أو قبلها، أما الآن فيعتبر أضحوكةً على القائل به!.

2 - " تعلّمت في الكليّة أنّ الانتحار شنقاً هو تقليد من تقاليد الفلاّحين وأهل الرّيف" - ص19.

في اعتقادنا أنّ أهل الرّيف والفلاحين أبعد الناس عن اليأس، والالتجاء إلى وضع نهاية لحياتهم!... إننا نعلم بأنّ الانتحار عادة

طارئة، جلبتها لنا الحضارة الأجنبية، وهي من ثمّ موجودة بشكل نسبي منخفض جداً في المدن، أمّا البادية فما علمنا أنّها منبت الانتحار، بغض النظر عن الطّريقة التي يطبقها هؤلاء وأولئك!

3 – "فهمت أنّني لست في نظر الرّجال إنسانة" – ص23.

هذا هوس خاصّ جاء إليها من تفكيرها المهزوز، وإلاّ لو اعتبرها الرّجال مجرد سلعة –كما تدّعي– فلمَ إذاً يتوافدون عليها للاستشفاء كما قالت هي؟... إنّهم لو أرادوا البضاعة لبحثوا عنها في أسواق عرْضها وليس في مخازن مخبأة لا يعلم أحد إن كان ذلك سيحصل بسهولة ويسر، أم يستحيل تماماً؟.

4 – "أنجبت عشرين مرة يا دكتورة... وكلّهم أحياء يرزقون" –ص49.

إنّ هذه العبارة وردت في حوار للطبيبة مع امرأة زبونة... أول شيء نندهش له هو هذا الرّقم الخيالي: "عشرون" ؟ ... هل هي أرنبة؟ إنّ المرأة – في حدود علمنا – لا تنجب بعد الخامسة والأربعين، إلاّ لماماً فإذا، فإذا افترضنا أنها تزوجت في الرابعة عشرة (أدنى سنّ للزّواج) وأنها أنجبت في الخامسة عشرة خلال العام التّالي لزواجها لوصل عدد أطفالها إلى نحو الخمسة عشر!... علماً بأنّ الافتراض هذا جعل هذه المرأة تنجب كلّ سنتين !... وهذا محال عند جميع النّساء تقريباً، فهناك الإجهاض التّلقائي، وهناك الرّضاعة التي تمنع الحمل طوال هذه المدّة إلا ما ندر، وهناك ظروف أخرى لا داعي إلى ذكرها فلم هذه المبالغة؟.. ثم ما المقصود بها ؟ ... هل أنّ كلّ جزائريّة قابعة بالمنزل ولا تنتظر إلا الولادة؟... إنّ من يقرأ هذا الحكم يشعر بحرقة وبألم باديين، ويتأسّف لوضْع كاتب ينزلق كلّ هذا الانزلاق، فقط من أجل المبالغة... نعم.. ليس هناك تطابق بين الأدب والحياة، ولكن ما ينبغي أن يبتعد حتى يصبح شاسع المسافة فيضحك منه حتى الصّبية بلْه المثقفون القراء!

ولسنا في حاجة إلى أن نتتبّع كل ما ورد في الرّواية من آراء ليست مقبولة منطقياً ولا فكرياً، وحسبنا هذه العيّنة التي تؤدّي جداولها إلى عيّنات أخرى مثلها.

و - التّعليق الأخير

إنّ أحداث الرّواية تبدو مفتعلة بصورة واضحة، فطبيعة المرأة ومنطقها يقضيان أنْ تكون في صورة غير الّتي وردت عليها، ثم إنّ مهنتها - وأؤكّد هذه الفكرة - لا تسمح بكلّ هذا الذي قيل عنها... والافتعال بيّن في شخصيّة "البوّاب الشيّوعيّ" الذي أقيم بدون مقدمات. أمّا الشخصيّات الأخرى فلا مدعاة إلى أن نلتفت إليها، لأنها جاءت بصورة ثانويّة.

يلاحظ على المكان أيضاً أنّه ضيّق جداً بحيث لا يتجاوز غرفة البطلة، فإن تجاوز ذلك يكون في العيادة. أمّا الشارع فهو نقلة فنيّة فحسبْ، إذ سرعان ما نجد "الأرق" داخل علْبة ضيّقة، علْبة الحافلة التي تنقلها إلى بيتها، والتي تستغلّها من أجل تثبيت مبادئها ونشر تعاليمها الجنسيّة حين تشعر بفرص لإليتيها مثلا. فهذا الضّيق لعله هو الّذي يشارك في إشعال أوار الدّراما في الرّواية التي أوشكنا أن ننفض أيدينا من دراستها، وهذا المكان الضيق الذي اختاره المؤلّف طغى عليه الزّمان، فالعنوان يشعرنا بقيمة الزّمن عند الأديب، إنّه "ليليات امرأة آرق" وحتّى الصّفة فيها ما فيها... إنّها ترمز إلى السّهر، إلى إحراق الوقت، وإهدار السّاعات، وتزْجية اللحظات بالمذكّرات، والحياة ضمن أسبوع زمنيّ محدّد. ثم إنّ هذه الرّواية - كما أسلفنا القيل - رواية دراميّة من حيث امتزاج الشخصيّة بالحدث، فقد ذاب صوت بطلة الرّواية "الشخصيّة" بالسارد حتى غاب الفرق بينهما، وهذا يدلّ على قدرة الأديب وباعه الطويل في بناء هيكل روايته هذه. ثم إنّ الزمان والمكان يتنقلان، بحيث لا نُلْفي جموداً عند أحدهما.

ز- كلمة ختاميّة

والخلاصة أنّ الرواية أو العمل الأدبيّ عموماً –كما نظر إليهما النقاد – هما إصلاح وإسهام في البناء، ولاسيما أنّ الأدب يعرّف بأنه "إعادة صياغة للحياة لا يحمل خصائصها فحسب، ولكنّه يضيف إليها بُعداً حياتياً جديداً".

وبعد، فإنّ رواية "ليليات امرأة آرق" للأديب (بوجدرة) لا ترقى إلى أعماله الأخرى لما حاول أن يكثّف فيها من مبادئ ونظريّات لم تقدر على حملها تلك الصفحات القلائل.

وقبل أن نتوقّف ننبّه بأنّ هذه الدّراسة ليست إلا محاولة، ولا تزعم لنفسها الكمال، لأنّ الكمال لله وحده.

التَّجربة الرِّوائيَّة الجديدة
في الأدب العربيِّ الحديث

أ. نبذة مختصرة عن الرّواية الجديدة

إنّ التّطرّق إلى رؤى هذا النوع الروائيّ وآفاقه المستقبليّة ليس أمرا هيّنا، لأنّ اللّبنات الأولى لهذا الشكل من الكتابة لمّا ينضج بعد، أو لم يستطع أن يفرض نفسه على المتلقي ممّا أحدث خلخلة في المعادلة بين المرسل / المرسل إليه - أو الباثّ/ المتلقي.

والرّواية الجديدة تذكّرنا بطائفة من المفاهيم والنّظريّات التي ظهرت في أوروبا بسبب التّخمة الفكريّة من وجهة، وبسبب كثافة عدد المؤلّفين والمثقّفين عموما من وجهة أخرى، لأنّ أيّ مجتمع لن يبتكر جديداً أويتوصّل إلى اختراع إلاّ بعد أن يتشرّب من معين الثّقافة، ويرْوي غلّته من نبعها الثرّ. والعالم العربيّ الذي يُعاني من تخلّف مهول في مختلف المجالات لم يستطع أن يقاوم الرّياح العاتية، ولا الأعاصير المدمّرة كي يبلغ شاطئ النّجاة.

وباستعراض لبعض الأمثلة يمكن أن نلمس المفارقات العجيبة بين العالم العربيّ وأوروبا وحدها؛ بل بين العالم العربيّ وفرنسا فقط. وهذا الفرق يتجلى في أنّ العالم العربيّ- مجتمعاً- لا ينتج حاليا أكثر من مئة رواية سنويّاً، على حين أنّ فرنسا تنشر نحو 360 رواية سنويّاً وأحياناً 260رواية، وتنشر سنويّاً ما مقداره 3580 عنواناً، وتدفع إلى المطابع يوميا زهاء مئة عنوان، وبها نحو 50000 كاتب، عشرون في المئة منهم يعيشون من إنتاجهم [1].

وفي هذا الجوّ الصاخب بتموّجات الإبداع، المتشبّع بالفكر، ظهر الآن روب جرييّه (Alain Robbe Grillet) في فرنسا مثلاً بعد أن وجد

---

(1) يُنظر جريدة " الشعب " الجزائرية الصادرة في 10 جمادى الأولى 1414هـ (26 أكتوبر1993م)، ع.10213.

إزاءه أرضية صلبة وحقلاً معطاءً بذر فيه نتاجه الجديد؛ وبعد أن استطاع بلزاك (Balzac) أن يكتب رواية جديدة في عهده بطريقته الخاصة هو وشيعته من أمثال فرانسوا مورياك(Mauriac François)وغيرهما؛ بل إنّ كاتبا مثل سرفانتيس(Servantes) الذي عاش ما بين 1547و1616م كتب الرواية الجديدة في عهده كما يقرّ بذلك جورج لوكاش (G.Locash) حين يقول: "لقد ابتكر سرفانتس الرواية الجديدة بإدخاله في رواية الفروسيّة الوصف الصادق للطبقات الدنيا، وضمنها حياة الشعب"[1].

ذلك، وكتابة الرّواية الجديدة لا تخضع لضغوطات نفسيّة قاهرة، ولا لتخمينات فكريّة متقلة غالبا، ولكن الصدفة مثلما يحدّده بلزاك في مقدمّة (الكوميديا الإنسانيّة) حيث يرى أنّ "الصدفة هي أكبر روائيّ في العالم، وليس على الكاتب سوى أن يدرسها لكي يكون كاتبا غزير الإنتاج"[2].

ومن الواضح أنّ "الصدفة" لا تعني البتّة السطحيّة والتطفّل على الكتابة، وتجاهل المقوّمات الفنية، والشروط العامّة التي توفّر للسّرديات النّجاح، وتثمّن وجودها وفي طليعتها حضور الجوّ النفسيّ وتوفّر المناخ الثقافيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ، وهلمّ جرا...

والرواية الجديدة لا تخلو من القواعد العادية المتعارف عليها لأيّة رواية لأنّها هي أيضا تشتمل على العقدة أو على عقد عديدة أحيانا، أضف إلى ذلك الحدث، والعناصر الدّرامية.ميد أنّها لا تأتي صريحة مباشرة؛ بل تُستنبط من خلال حركة الأسلوب والتّقلّبات التي تتخفّى بين ثناياه.ويمكن أن نجد نموذجاً لذلك في روايتي البصاص(Le voyeur)والممحاوات(Les gommes) للروائيّ الفرنسيّ (جرييه)[3].

(1) الرّواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص 46.
(2) جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص 34.
(3) ينظر كتابه: "نحو رواية جديدة" - ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د.ط / د.ت، ص 40 - 41.

وما دمنا بصدد الحديث عن أبي الرواية الجديدة فإنّنا نشير إلى أنّ سبب الإقبال على قراءة رواياته إنّما تعود إلى تحويل بعض هذه الأعمال إلى الفنّ السابع مثلما هو الشأن في روايتيه: "العام الماضي في ماريِنْباد" (l'année derniére à marienbad) و"الخالدة" (L' immortelle).

على أنّه من الإنصاف إذا ذكر (جرييه) أن يُذكر إلى جانبه زميله في الرواية الجديدة، ونعني به ميشيل بوتور (Michel Butor) الذي يعدّ أحد مؤسّسي فكرة الزّمان والمكان في الرّواية الجديدة، فهو يرى أنْ ليس للزّمن وجود موضوعي؛ بل هو ينبع من أفعالنا ويكوّن معنا علاقة جدليةً يحقّق نفسه عبرها ونحقّق نحن وجودنا عبرها أيضا. فالزّمن ليس محتوى تتكدّس فيه الأحداث، وإنّما يرتبط ويتعلّق بنا وبحركات وجودنا"[1].

ومن القمين بالإشارة أنّ الرواية الجديدة لا ترفض القواعد أو تتمرّد على القوانين مثلما أبنّا عنه قبل حين، ولكنّها تبرزها بصفة سلبيةً؛ أي بالتّشويش عليها وخرقها[2].

يتجلّى إذاً، أنّ التّنظير للرواية الجديدة ليس من السهولة بمكان، أو قد يكون سهلا. ولكنّ توصيله إلى مجال التّطبيق هو الذي يتعسّر ويتعذّر، باعتبار أنّ الرواية مجموعة خواطر وأصوات وأفكار وحتى تعدد لغات أحيانا. فكيف يتسنّى للمتلقي أن يلزم نفسه باتّباع خطوات ذلك المنظر أو هذا، وهو أصلاً مدفوع بكلّ هذه العوامل الباطنيةَ والأجواء الخارجية كما هو الشأن في مناظر الطّبيعة التي تتجلّى في

---

(1) ينظر "الأدب والغرابة": د. عبد الفتاح كليطو، ص 39.

(2) وُلد ميشيل بوتور في 14 سبتمبر 1926م بالشّمال الفرنسي، وقد ألّف أربع روايات هي: المرور على ميلانو (Passage de Milan) سنة 1954م، وجدول التّوقيت (L'emploi du temps) سنة 1956م، والتّعديل (La modification) سنة 1957م، ودرجات (degrés). وله محاولات نقديةٌ منها: عبقريةُ المكان (le génie de lieu) ينظر ملحق: "نحو رواية جديدة" لجرييه، ص 151 ـ 152.

البرق والرّعد الغيوم والرّياح، وارتطام النّوافذ أو الأبواب بفعلها، وبتفتّح أكمام الزّهور، وانصباب الغيوث نحو مسيل أودية وأنهار لتعبئها فتنتشي حتى تفيض على الجوانب بعد أن كانت تبدو جرداء مقفرة ومَحلة جميعا. ولا تتمّ شخصيات الرواية الجديدة إلاّ إذا حبلت بأحداث متداخلة متلامسة متزاحمة في إبّان واحد: فالعواصف تقرقف الأشجار، والرّعود تزمزم، وخيول الماء تحمحم في المرتفعات وفوق الهضاب. وعلى قمم الجبال تتجمّع أكوام الثلج الأبيض ناصعة اللّون، ليّنة رُخاء كالعهن المنفوش!.. والطيور التي كانت قبل الآن مغرّدة منشدة، أصابها ما أصاب الطّبيعة فتبعثرت في كلّ اتّجاه، وراحت تبحث لها عن أوكار آمنة بين ثقب الأشجار، وكُوى الجدران... هذا كلّه يؤثّر في الرّواية الجديدة، ولكلّ "شيء" دور، ولكلّ حدث قيمة، ولكلّ شخصيةٍ رسالة.

ب. تجارب الرّواية الجديدة في العالم العربيّ

إنّ ممّا لا بدّ من توضيحه أنّ ما أشرنا إليه قبلئذ من اعتياص هذا الفنّ وتعسّره على الكتّاب والقرّاء جميعا ما ينبغي أن يصرفنا عن التّنويه بالجهود التي يبذلها بعض الرّوائيّين العرب كي يرتقوا بهذا الجنس الأدبيّ إلى مستوى قريب ممّا هو منتشر في أوروبّا أو مُضاهٍ له أحياناً[1].

وإذا ما جاز لنا أن نتناول نموذجا من النّموذجات المذكورة أسفله ووقفنا عند رواية "ونصيبي من الأفق" التّونسيّة اتّضح أنّ الرّوائيّ هذا قسم عمله إلى ستّ لوحات بعناوين مختلفة لكنّها ليست

(1) من الجزائر: عبد الملك مرتاض في روايتيه (الخنازير) / (صوت الكهف) ، ومن تونس: عمر بن سالم في روايته (أبو جهل الدّهّاس)، وعبد القادر بن الشيخ في روايته (ونصيبي من الأفق)، ومن المغرب: محمد زفزاف في (بيضة الدّيك) /و (الأفعى والبحر)، وعبد الرحمن مجيد الرّبيعي من العراق، وحنا مينه من سورية، وإبراهيم أصلان من مصر، وإدوارد الخرّاط من مصر أيضا، وغيرهم...

متباينة ولاسيّما في الثلاث الأولى منها متشابهة في عناوينها، فجر البارحة/ بارحة البارحة/ بارحة غد.

وهو في هذه الرواية يذيب الحدث، ويشوّش أدوار الشّخصيات، ويتلف الحوار الخارجيّ إلاّ قليلاً، ولكنّه يستثمر الحوار الداخليّ للاسترجاع، ومناجاة النفس، وإهمال الموضوع تقريبا. أمّا العنصر الدّراميّ فهو مبثوث بطريقة معتّمة، كما أنّ الفكرة الأساس لا يمكن الظّفر بها، وإنّما هنالك أفكار، وهنالك نهايات...وان الخطاب يدور بين الشّخصيّات متنقلاً إلى أجواء وأفضية مختلفة من غير حواجز أو فواصل، وكانت الشّخصيّات نفسها تتبادل الآراء من دون ربطها بزمان ومكان معيّنين؛ بل إنّ الأفكار ذاتها تدور حول عبر ومقاصد مختلفة في آن واحد:

- شخصيّة تفكر في مصيرها (داخل مقهى).
- ثانية تتحدّث عن مأساتها.
- ثالثة تتنقل عبر الدّروب والأزقة.
- رابعة تهيّئ الطّعام.
- خامسة تتوضأ ا، تقيم الصّلاة.
- سادسة مضطجعة.
- سابعة لاهية....
- وهلمّ جرّاً.

وهذا العمل الذي تؤدّيه الشّخصيات يتمّ غالبا بوساطة توظيف الضّمير " أنا"/ "أنت"/"هو"..وهي مجتمعة تقوم بدور متكامل فيما بينها، ويسري ذلك كله في إبّان واحد.

ويسيطر على الرّواية أيضا تعدّد اللّغات، بالإضافة إلى تعدّد الأصوات التي أبنّا عنها، فهو لا يستنكف من مزج العامية بالفصحى، بل يتجرّأ على نقل الحوار بالفرنسيّة لشخصيّة تنتمي إلى هذه اللغة أو

تتشدق بها. أضف إلى ذلك ما صاحب الرواية من قصائد شعرية، أغنيات شعبية، وما وقع فيها من تناص صريح يبين عنه هو نفسه بأنَّ نص أو قول للجاحظ أو لغيره. أما القرآن الكريم فإنَّه اكتفى بتضمينه إياه في أسلوبه. وقد وظَّف صوتا لم يكشف عن شخصه، واقتصر طوال سرد الأحداث الرّوائيّة على القول إنّه صوت المذيع. فالرّواية قائمة على التكثيف، وعلى اصطناع أسلوب متميّز منسجم أحيانا، أو مشتّت مهوش أحيانا أخرى يكاد يخلو حتّى من الفواصل والفوارق، وهو ما يعني أنّ الرّوائي لا يبدعه عفواً ولكن يصنعه. وقد أسهمت هذه الرّواية وغيرها بدرجة كبيرة في رسم معالم الحداثة في الرّواية العربيّة، والتي ظلّت مع ذلك "جنسا أدبيا متقلقلاً يستعصي على الاستقرار"[1].

وهذا التّقلقل هو الذي دفع مختلف الرّوائيّين العرب إلى البحث عن تقنيّة خاصّة بهم كلّ من جانبه؛ وهو أمر ليس مجانباً متطلّبات النّقد وشروطه التي يفرضها في الرّواية، بدليل أنّ الغربيّين أنفسهم لهم هذا التّوجّه وهذا الطّموح إلى الانفراد ؛يقول (فرانسوا مورياك) : " ينبغي لكلّ روائيّ أن يخترع تقنيّته الخاصّة به، وهذه هي حقيقة الأمر. وكلّ رواية تستحقّ هذا الاسم تشبه كوكباً آخر، سواء أكان صغيرا أم كبيرا وله قوانينه الخاصّة، كما له نباتاته وحيواناته الخاصّة"[2].

وتظلّ الرواية العربيّة، مع كلّ الهزات التي اعترتها، ومع كلّ المتناقضات التي حاقت بها، ولاسيّما محاولة وقع حافرها على حافر الرّواية الغربيّة، تنحو نحو اكتساب الشّخصيّة، وتطمح إلى التّأصيل؛ لأنّها تختلف عن الشعر في تاريخ الأدب العربيّ من حيث كونها حديثة المنشأ - فلا تعاني من قيود التّراث، ولذلك تظلّ تجريبيّة.. وهي أيضا

---

(1) النقد والحرية: خلدن الشّمعة ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1977م، ص 74.
(2) عن جريدة القادسيّة العراقيّة الصادرة في 25 ابريل 1987م، ص 8.

يمكن أن تعالج التّجارب الإنسانيّة بشموليّة قد لا تتمكّن منها بقيّة الأجناس الأدبيّة"[1].

وممّا لا شكّ فيه أنّ "العمل الرّوائي" مرتبط بصاحبه (مبدعه) سواء عليه آختفى من وراء الضّمائر المختلفة (الغيبة/ الخطاب) بخاصّة، أم صرّح بذلك عبر توظيفه (الأنا)، لأنّه "مهما حاول المبدع إخفاء ذاته، فهو حاضر بشكل من الأشكال. إنّ بصماته الفكريّة ورؤيته الإبداعيّة حاضرة أمامنا في الخطاب الرّوائي. إنّها علامات على وجوده، وكيفما كانت الصّيغة التي أراد الرّوائي أن يبتدئ بها روايته، فإنّنا نشعر دائما بحضور الرّاوي (...) وإذا كانت صيغة المتكلّم هي أكثر الصّيغ دلالة على حضور الراوي (الكاتب)، فإنّ صيغ الحكي بالضّمائر الأخرى كلّها تفترض وجود الرّاوي، لأنّنا عند القراءة نتمثّل دائما مخاطِباً"[2].

ويجب التّأكيد بانّ الرواية الجديدة ليست بحثا عشوائيّا غير خاضع لأيّ نوع من الرّقابة الواعية[3] لنتجنّب بذلك الفهم الخاطئ لمقولة الرّوائيّين الجدد في فرنسا بأنّها "ليست نظريّة وإنّما هي بحث"[4].

ج. نماذج من الرواية الجديدة في الأدب العربيّ الحديث

من المبالغة في الحكم أو المغالاة في الرّأي أن نزعم بأنّنا قد خبرنا مجمل النّموذجات الرّوائيّة العربيّة المعاصرة، او قمنا بعمليّة إحصائيّة ثمّ استنباطيّة أتاحت لنا التّوصّل إلى يقين ممّا يجعلنا نقرّر بصدق أنّ هذا النّموذج أو ذاك يصبّ في هذا المجال: وإنّما وقع اختيارنا بمحض الصّدفة على

---

(1) مجلة (رصيف) المغربية، السنة الأولى 1989م، ع 3،4 في حوار مع الروائي المصري حليم بركات.

(2) في التنظير والممارسة: د. حميد لحمداني، ص 7.

(3) ينظر م ن ص 102.

(4) هذه المقولة لروب جرييه (RobbeGrillet).

بعضها.وهي، وإن لم تتبّع منهجا واحدا، ولم تسلك طريقا واحدا، إلاّ أنّها تلتقي في كثير من شروط الرواية الجديدة؛ منها تشويش الأحداث، وتساوي الشّخصيات، وتعدّد اللّغات(الفرنسيّة والإنجليزية والإيطالية بحسب البيئة الثقافية للروائي)، وفي الغرف من التّراث الشّعبي، وفي تعدّد النّهايات، وفي التّشويش في الحبكة، وفي تعدّد العقد، أو البؤر...وهلمّ جرا...ونوضّح ذلك أكثر فنؤكّد أنّ الأحداث فيها لا تعرف استقرارا، والشّخصيات لا تعرف التّمايز والتّفوّق أو الأهمية، وإنّما تتساوى في أدوارها المناطة بها أو تكاد، والحبكة لا يقبض على طرف خيطها النّهائي إلاّ بصعوبة شديدة، وهذا نتيجة للسرد الذي لا يتّجه اتّجاهاً مستقيم المنطقيّة، بل يتناول جانبا من جوانب الرواية ثمّ يذره لينتقل بالمتلقي إلى حدث جديد يفاجئه به، أو حدث مضى الحديث عنه من قبل فيلامس بعض كوامنه تارة أخرى لكن من غير تفصيل أو توضيح نهائيّ. وإذا ما رمنا أن نضرب بعض الأمثلة على ما قرّرناه، فإنّنا لا نرى أمثل ولا أفضل من النّماذج التي سنَتَناولها أسفله :

1 - " البحر ينشر ألواحه":

يدبّج الكاتب رواية من أربعة ملفّات[1]، كلّ ملفّ اشتمل على أكوام من الأسئلة التي لم تجد لها أجوبة.ومن ثمّ، فإنّ الملفّ الثاني من هذه الرواية نجده يقف في فصله الأول عند فتاة (يفترض أنّها الشّخصيّة الرّئيسة في الرواية) باعتبارها مطلوبة من شخصيات أخرى ومتهافتاً على جمالها الفتّان، ولاسيّما من تلقاء جارها المعلم .بيد أنها تفاجأ بشغف مديرها في الصناعة التّقليديّة بها ليتركها هنا متأرجحة هنا ما بين حبها الأول(الرّومانسي)، وما بين حبها الجديد (الواقعي) حتى إذا انتقل إلى الفصل الثاني من الملفّ المذكور، نراه يؤوب القهقرى إلى

---

(1) هذه الرواية للأديب التونسيّ محمد صالح الجابري.طبع: المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط3/ 1984م.

(حي "مبروكة")[1] حيث ينهي الحديث عنها، وإن ظلّت تسمية الحيّ قائمة مشاعة حتّى من بعد اغتيالها.

ونتتبّع أحداث الرّواية، فإذا أسئلة كثيرة تُطرح فلا تظفر بقطمير أو فتيل من إزالة الإبهام الذي يكتنفها، وأحداث متضاربة متقاطعة تتقاتل فيما بينها ثم "لا يمسك المتلقّي بطرف خيطها؛ بل إنّ "الإتيان على الرواية كلها قراءة لا تسعفه بنهاية، ولا تقرّر أمرا قاطعا، وإنّما تحتمل نهايات مفتوحة، وأسئلة تظل "معلّقة قائمة !.

2- "القبر المجهول أو الأصول":

نرى أنّ "هذه الرواية[2] أيضا تتدرج في هذا المجال، حيث إنّ "الباث" لا يسير في توصيل أفكار الرواية إلى المتلقي بطريقة عادية، وبصورة طبيعيّة في التّدرّج والتّرتيب، ولكنّه يتناول في موطن واحد ثلاثة أحداث على الأقل؛ فهو في الفصل الخامس عشر مثلا، وفي الوقت الذي نكون فيه نترقّب لقاء "دافئا بين (شكرود) بطل قبيلة (أولاد سوْيلم) نفاجأ بأحداث متلاحقة متضاربة تتمّ "في إبّان واحد :

- تقع معركة بين رئيس القبيلة وسريّة من أعدائه يكون له النّصر فيها.
- زوجه الزهراء لا تبادله الغبطة والمرح بعد عودته من المعركة ظافراً.
- تشكو له حالها وظلم المجتمع لشقيقتها ميمونة التي هامت على وجهها بوليدها في الفيافي المكسوّة بردم النّجوم، وتترجاه أن يبحث عنها، فإذا استرجعها كانت له نعم الحبيبة الوفيّة.

---

(1) وهي شخصيّة هنا تؤدّي دور سيّدة البغايا وتدير ماخورا، فهي شخصيّة ساقطة اجتماعياً وأخلاقياً، ولكنّها تُضفى عليها أهمية في الرواية تجعلنا لا نستنكر عليها فعلها الآن، ولا ننظر إليها نظرة الشزّر والصغار والازدراء!!..بل إنّ "هذه الشّخصيّة تنقلب رأسا على عقب فيما بعد، حين تترك الفجور وأهله، وتتوب إلى ربّها فتقرّر بناء مسجد في ذلك الحيّ، وتتخلّى كليّة عن فعلها المشين قبل أن تذهب ضحيّة شخصية الرّواية القويّة المرعبة "قاتل الموت".

(2) للأديب الموريتاني "أحمد ولد عبد القادر، نشر: الدار التونسية للنشر، تونس 1984م.

- يستجيب الزوج لزوجته، ولكنّه لم يقم هو بذلك، لأنّه يعدّ جيشه لقتال الأعداء (قبيلة أولاد عميرة) وقائدهم الجديد (ابهيدل) ولد (الأعور) الذي نفهم أنه بارز القائد الأصليّ (جرفون) فوكزه فقضى عليه؛ وإنّما يرسل فرسانا للبحث عن ميمونة شقيقة زوجته.

- يعل ميمونة يناجي نفسه في سفينة متوجّهة إلى البقاع المقدّسة انطلاقا من طنجة بالمغرب، وهو شارد الذّهن بين الإقبال على تأدية المناسك والاستغفار، وبين ما يكون قد حدث لزوجه ميمونة من بعده، حيث إنّه كان قد دخل بها ثمّ تركها. وقد تكون تلك العلاقة أثمرت مولودا، فما ذا يكون قد جرى لها مع زوج أمها وقبيلته؟! بيد أنه لم يوفّق في الأوبة بعد أن سقط في فخّ عصابة من اللصوص أتت على زاده، وسطت على فرسه، وأصابته بطعنات في جسمه لم يخرج منها سالماً إلاّ بقدرة قادر، ولم يتمكّن من العودة إلى أهله وذويه إلاّ بعد عشر سنوات مجرّمات، حيث يلتقي ميمونة مصادفة أمام ضريح ابنيهما الذي توفّي في اليوم الأوّل من ولادته، وهي هائمة على وجهها في الفيافي القفرة منذ تلك الحادثة..كان من لمتوقّع والطّبيعيّ أن ترتعش الحواسّ، وترتجف الشّفاه، وتنفجر المآقي بالعبرات، وتتأثّر الأحاسيس لهذا اللقاء من ميمونة التي كانت غارقة في هيام شديد به؛ فإذا الأمر عكس ذلك تماما، حيث إنّها لم تأبه له ولم تتأثّر إزاء توسلاته؛ بل تصفه بأبشع الأوصاف وأخسّها، ولم تفلح فيها لا اعتذاراته إليها، ولا العزف على أوتار حنين الماضي، وتذره هناك بجانب القبر وتمضي إلى عالم جديد، وتتدثّر عشاً زوجيّاً جديدا مثلما تعلن له عن ذلك صُراحاً.

وشخصيات هذه الرواية أسطوريّة ما في ذلك شك، ممّا يجعل منها رواية رمزيّة بكلّ ما تتضمّنه هذه الكلمة من معنى، وتدور محاور أحداثها على قطبي قبيلتين تدعى إحداهما (أولاد عميرة) وتدعى الأخرى(أولاد سوْيلم) ولهما أحلاف وأتباع ومحميات، حيث تكون الكلمة الأخيرة والانتصار الجلي لمحميات أولاد سويلم بعد أن توقع بين القبيلتين المذكورتين، فتتقاتلا فيما بينهما قتالاً مراً يأتي على الزرع

والصّرع، وتفني كلّ منهما الأخرى ليخلو الجوّ لهذه المحميّة الصّغيرة بفضل دهاء قوّادها وحكمة رجالها، وتغدو هي المسيطرة والسائدة!..بل ويتجرّأ رئيسها الجديد على أن يتزوّج أرملة رئيس القبيلة المهزوم، وما كان في مكنتها أن ترفض هي بدورها بعد أن فقدت المعيل والحماية بفقدان زوجها الأول.

"الشّراع والعاصفة":

مثلما يستبين من عنوان هذه الرواية[1]، فإنّها تنصرف في مجملها إلى ما يجري في البحر وعلى شواطئه، وما ينعطف عليه من صراعات أبديّة بين البحّارة أنفسهم من وجهة، وبين البحر والبشر من وجهة أخرى، فهذا البحر تارة ليّن مبتسم آمن، وتارة مغتصب (غول) يلتهم كلّ ما ومن يدلف من أمواجه العاتية، وأولئك البحّارة والصيّادون يضمّهم مجلس دافئ كما لو كانوا عائلة واحدة أحياناً فيقصّون حكاياهم لبعضهم، ويبثّون شكاواهم وأحزانهم وإحنهم ليلقوا العطف والحدب الحارّين، ولكنّهم أشرار متصارعون أحياناً أخرى إلى درجة أنّ أحدهم لا يرغب في مقابلة الآخر، ويتمنّى له الويلات والثّبور ليستأثر هو بصيده الثّمين، وليفرغ له الأمر فلا يرعوي عن مضاجعة زوجه!..والشّخصيات البحريّة عند الرّوائي فيها القويّ الّذي لا يُقهر، إذا تحدّث أخرس الآخرون، وإذا أمر أُطيع، وإذا رغب في شيء استُجيب له.وفيها الشّخصيات الرّخوة التي هي إمّعة، وعائمة، لا تملك القرار، ولا تجرؤ على أن ترفض أو تدبّر، وكانت شخصيّة (الطّروسي) هي قبلة السّرد والحوار والحبكة بعامة، فمنها تنطلق خيوط الرواية، وبوساطتها تتأزّم الوضعيّة الرّوائيّة، وإليها تعود الأمور المعقّدة (العقدة) لتتوصّل هي بتدبيرها وتسلّطها وقوّة شخصيّتها إلى الحلول الملائمة، ولتضع كلّ شيء في مكانه الجدير به؛ فهي القوّة

(1) هي للأديب السوري حنامينه، نشر: دار الآداب-بيروت، ط3 / يونيو 1979م.

الصّاعقة التي يخشى انفجارها كلّ من يعرفه أو يحاول الاحتكاك به.على حين أنّ الذي لم يسبق له أن جرّبه أو تعامل معه قد يزدريه، ولا يدرك جراته وبطشه وإقدامه إلاّ بعد أن يسمه سوطا، أو يفاجئه بضربة من عصاه التي لا تفارقه، وهذه الشّخصيّة مثلما استطاعت أن تكون رائدة وقائدة في المقهى، وفي الميناء، وفي البحر؛ استطاعت أيضاً أن تستأثر بغادة فتّانة ما كان أحد ليجرؤ على الدّنوّ من بيتها خشية بطشها، وهذا بالرغم من أنّها أصلاً مومس، وتقيم في حيّ البغايا، ولكنّ انبهارها به وبقوّة شخصيّته من جهة، وتجنّب الآخرين الوطء فيما وضع فيه الطّروسي قدمه من وجهة أخرى، جعل (أمّ حسن) تشعر باعتزاز المرأة المصونة، وتحسّ بحماية مطلقة، وربّما تتوق إلى أن تكون يوما زوجه شرعاً وحلالاً، وقد تحقّق لها هذا الحلم مثلما يشير إليه الروائيّ في أواخر خيوط هذه الرّواية.

وما يهمّنا في ذلكم كلّه، هو هذا الاختلاط العجيب بين شخصيّات الرّواية، فالبحر في هذا العمل في الواقع هو الشّخصيّة المهيبة المخيفة، لأنّه هو الذي يَهزِم، وهو الذي يرأف أو يحنو، وهو الذي يغضب فيرغي ويزبد قبل أن يأتي على الأخضر واليابس، وهو الذي يعشق، ويغار، ويتزوّج، ويكتم أسرار المحبّين، ويكتم أنفاس المعاندين، ويرفض الجبناء والطّامعين ! ..والشّخصيّات تكمن أيضا في العواصف الهوجاء التي تقتلع الأشجار، وتلوي أعناق الغار، وتكسّر أضلاع الدُّلْب العنيدة، وتتلاعب بالخيام والأسوار المهترئة، وبالصّخور المتناضدة، فتلقي بها بعيداً عن بعضها، أو تفسد عليها نظامها وتناسقها.

والعمل هذا يحمل ملامح مكوّنات الرّواية الجديدة، حيث إنّ (حنّامينه) حين وصل إلى الفصل الثاني عشر من هذه الرواية راح يتجاهل السّرد المتواصل المتنامي المساعد على إضاءة الحبكة قليلاً، ليقوم بطفرة قويّة نحو عالم آخر كان قد شرع فيه، بينما كان المتلقّي

ينتظر شيئاً آخر، وهو في سرده دائماً يفاجئ بالقفزات والانتثارات، وهذا ما تهدف إليه الرواية الجديدة، كما أبنّا عن بعض ذلك من قبل.أضف إلى ذلك أنّ الفصل الثاني عشر المذكور كان بمثابة حكاية أسطوريّة عن الصّراع الذي يُعرف عن البحر بكلّ مكوّناته وكائناته وتخيّلاته : الإنسان بإصراره على النّجاة من بطشه، والموج المتلاطم بصخبه ورعونته وفتكه بكلّ شيء يصادفه في طريقه ! .

"الأنفاس الأخيرة" :

تعدّ هذه الرّواية[1] من الرّوايات العربيّة في الجزائر التي وُلدت شبه متكاملة من وجهة المقاييس الفنيّة، حيث إنّها استطاعت أن تخطو بالرّواية الجزائريّة مسافات، وذلكم يدلّ على أنّ صاحبها كان قد تهيّأ لها وتسلّح بقراءة نصوص عربيّة وعالميّة قبل أن تخطّ يَمِينُهُ كلمة واحدة فيها، وهو ما يتجلّى بصدق في بنائها الفني، باعتبار أنّه وظّف شخصيّات متعدّدة فيها، وأسند إليها أدواراً مختلفة كانت تؤدّيها في إبّان واحد، وتتحرك يميناً وشمالاً في وقت واحد أيضاً من غير أن يفهم المتلقّي الدّور المُناط بالشّخصيّة، بصورة جليّة، أضف إلى ذلك تعدّد هذه الشّخصيّات واختلاط أدوارها في العمل الأدبيّ المذكور، والتّناقض الجليّ الذي أسند إليها، لأنّها تحبّ وتكره، وترفض وتقبل، وتشبع وتجوع، وتظمأ وتشرب، من غير أن يحدث اضطراب في التّوجيه المحدّد لتوظيفها، فالأديب هو الذي كان ينقّل خطواتها ما بين الخانة والأخرى، ويقلّب أدوارها ما بين الفكرة والأخرى في بنية سرديّة متشابكة، وأحداث متلاطمة متلاجة، وحبكة متلاحقة نحو قمّة التأزّم،

---

(1) للأديب محمد حيدار ، وقد صدرت طبعتها الثالثة في سنة 1976م عن المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ـ الجزائر/

ولكنّ من غير أن يتمكّن من إرضاء فضول المتلقي، حيث إنّه استدرجه ضاغطاً على نفسيّته ومشاعره، حتى إذا استيقن بأنّه صار في قبضة يده، تركه فاغراً فاه من الاندهاش والحيرة من غير أن يجيب على استفساراته الكثيرة، وهو ما يفتح الباب على مصارعه لاحتمالات متعدّدة، وتخمينات متباينة، وهذه الإشارات التي اقتصرنا عليها هي من أهمّ دعائم الرّواية الجديدة في تصوّرنا.

كلمة أخيرة :

لقد اتّضح لنا أنّ الرّواية الجديدة ظهرت أوّل الأمر في أوروبا ثمّ تلقّفها الرّوائيّون العرب، وحاولوا أن ينسجوا على منوالها. وهم، وإن لم يُوفّقوا توفيقاً كاملاً، فإنّهم استطاعوا على الأقلّ أن يخلّصوا النصّ الرّوائيّ العربيّ من وطأة الأحمال الثّقيلة التي كان كاهله ينوء بها إلى درجة خنق حريّته التّعبيريّة، وإلزاميّة السّير على منوال السابقين الذين حاولوا بطبيعة الحال، وكان لهم فضل السّبق فيما خلّفوه لنا من نماذج ما تبرح مثيرة للاهتمام، ومستقطبة لأنظار المتلقّين.

أمّا اليوم، فقد صار من الشّائع الذّائع أن يكتب أحد العرب رواية مجرّدة من الزّمان والمكان مثلا، أو يخطّ عملا روائيا يشتمل على المقوّمات السّرديّة المألوفة من زمان ومكان وشخصيات، ولكن دون أن يسند البطولة لشخصيّة معيّنة لتستحوذ على سائر مكوّنات السّرد الأخرى؛ بل قد تكون شخصيّة نباتيّة أو حيوانيّة فقط، بيد أنّها تناط بها أدوار قد لا تُناط بالإنسانيّة، أو يقع التّركيز على مكان جامد لا حياة فيه، وهو مع ذلك يكون محبولاً بالإثارة، ومركزاً للأنظار على غرار مكان "القبر المجهول" في الرّواية الموريتانيّة، حيث إنّ هذا الضّريح يحمل مداليل، وتدور حوله أساطير، ويكون له الأثر البليغ في نهاية الأمر حين يلتقي عنده الزّوجان، ولكنّه لا يجمع بينهما ويبعث الرّوح والدّفء في

حياتهما، وإنّما يكون سببا في بتر شجرة الوصال التي طالما تمنّيا أن تخضوضر أغصانها وتثمر أصناؤها، ويقع الفراق الأبدي" بينهما عند هذا المكان المخيف.

قراءة في المجموعة القصصيّة

"أقنعة من زجاج"

للأديب نادر السبّاعيّ

تقديم

تتألّف هذه المجموعة من ثماني قصص متفاوتة الحجم طولاً وقصراً، تضمّها دفّتا كتاب متوسط الحجم[1]؛ ونحاول فيما يلي أن نقدّم للمتلقّي لمحة موجزة عنها كي يتسنّى له أن يُشركنا رأينا فيما سنقف عنده من قضايا اجتماعيّة تطرّقت لها وعُنيت بتشريحها ضمن أسلوب سلس، وعبارات رقيقة، ولغة شاعريّة !.

وأسبق الأحداث لأشير إلى أنّ الذي تتوفّر له شروط النّجاح في عمل سرديّ أو إبداعيّ بعامّة؛ إنّما ذلكم الذي يقدر على أن يُمسك بتلابيب خيوط عمله مجتمعة، وأنّ الذي يطمع في الرّضى الكامل من القرّاء أو شبهه؛ هو الذي يمتلك ناصية اللّغة أولا، لأنّ ذلك من شأنه أن يُتيح له إنتاج عمل متماسك، قائم على سوقه في متانة، غير قابل للتّزعزع، مهما حاول النقد أن يبحث عن فجوات للنّفوذ منها إلى النّتاج أو إلى صاحبه !..

بعد هذه الإشارة البسيطة، نصل إلى قراءة المجموعة بصورة موجزة بحسب التّرتيب الذي اختاره المؤلّف لقصصه :

1. أقنعة من زجاج :

تتحدّث عن فقد الشّخصيّة الرّئيسة (مجهولة الاسم) كلّ شيء: المال، والأصدقاء...بل لقد هجره الناس جميعاً، لكنّ ذلك كلّه لم يُعِره اهتماماً، وإنّما هنالك شيء واحد حزّ في نفسه، وأخذ بجميع أفكاره وحناياه؛ وهو فقْد أمّه...

هذا باختصار ما أرى القصّة تعالجه؛ فإذا ما أعدنا القراءة، بدا لنا أنّها كسائر قصص المجموعة تقريباً، يسودها الشكل البارز الآتي:

أ ـ ضمير المتكلم :

"أكاد أنفجر..أمعائي داخلي تتحرك .."[1] والقصّة من أولها إلى آخرها تسير على نهج ضمير المتكلم أو يائه : " لا أسمع..تستغرقني..لا ترحمني ... توقّفت ...ابتعد عني ... " وضمير المتكلم هذا، وبالرّغم ممّا يوصم به من مطاعن، فإنّه يعبّر عن صدق، باعتبار أنّه يجعل المتلقّي يتوهّم أنّ صاحب هذه المعضلة هو الباثّ نفسه، وأنّ أحداث القصّة أحداث واقعيّة، أي ليست من صنع الخيال، وإنّما هي ذاتية وحقيقيّة.

ب ـ التّنويع في الجمل والعبارات :

إذا جاز لنا أن نجزم بأنّ ضمير المتكلم هو الذي يطبع هذه المجموعة، فإنّنا مع ذلك لم نستطع أن نجد اتّجاهاً واحداً في تراكيب القاصّ، حيث إنّه ينوّع في العبارات ما بين الجمل الاسميّة والجمل الفعليّة، والعبارات الشّاعريّة؛ ويمكن إجمال ذلك في الآتي :

ـ الجمل الاسميّة : "حزن مدمّر يعشّش في صدري..السيرك الكبير أمامي..الإحساس بالوحدة يزيد آلامي..الأقنعة لا بدّ أن تتحطّم..صخب المأساة قد حطّمني "[2] ...إلى غير ذلك من الجمل الاسميّة التي تمتلئ بها سطور هذه القصّة...

الجمل الفعليّة : "أخذت أتلمّس أطرافي..توقّفت كالأبله..أسمع صوت المزامير والطّبول..ابتعدَ عنّي وهو ينظر إليّ مندهشاً" أوردناها من غير ترتيب.

الخيال والتّصوير : تسامى الباثّ بخياله إلى صور بلاغيّة أدّت تصويراً رائعاً عمل على إبراز كثير من المجازات والاستعارات، كما

(1) المجموعة، 15.
(2) المجموعة، 15.

تنوّعت الأغراض البلاغيّة في الأسلوب الإنشائيّ الوارد في هذه القصة؛ ممّا تضافر على تكوين عبارات شاعريّة متدفّقة :

- "صخب المأساة قد حطّمني، وحولني إلى قطعة من غبار"[1].

- "دمعة تترقرق بين أجفاني..نفسي تهتف بحيْرَة"[2]

- "هدير السيارات يصمّ الآذان"[3].

ولن نذر هذه القصة قبل أن نقف عند بعض التّشويشات الواردة فيها، ونرجو أن نكون مخطئين في هذا التّقدير :

- الرّمز عميق جداً، وكأنّ الباثّ تعمّد تمويهه وإبهامه حتّى يمكن له أن ينصرف إلى معانٍ عديدة وللمتلقِي البسيط، حين ينتهي من القراءة يتساءل مع نفسه:ما ذا يريد الباثّ بهذه القصة: الحرمان؟..موت الأمّ؟..فقدان المال ؟ ...أم ؟!

وقد يُعترض علينابأنّ السباعي يخاطب طبقة مثقّفة أو ما يُعْرَف بمصطلح الخاصّة، والتي يُفْتَرض فيها أن ترتفع في تصوّراتها وتخيّلاتها وأفهامها.

من ناحية أخرى، وردت بعض النّقط بين ثنايا العبارات والجمل في غير محلّها(وقد يكون هذا من الأخطاء المطبعيّة...) منها:

- "عن آلامي. المكبوتة في زجاجة"[4] حيث وقع الفصل بين الصّفة والموصوف بنقطة، وهذا يُحدث بتْراً بين الصّفة والموصوف ممّا يُحدث اضطراباً في التّأليف، وتشويشاً في التّركيب، لأنّ مواطن توظيف نقط الوقف معروفة مألوفة، وكلّ إخلال بها يُعدّ مثلبة فنيّة، سواء أكان ذلك في الأعمال الأدبيّة أم في غيرها من الفنون الكتابيّة.

---

(1) المجموعة : 17.

(2) نفسه : 17.

(3) نفسه: 18.

(4) نفسه : 18.

- "عن الحقيقة...الضائعة": نقط فصلت ما بين الصفة والموصوف.

- "أبحث عن الواقع الحقيقي.. المنشود"[1].

- "أرى المقاهي ..الظاهرة"[2].

- "ما أقسى الحياة ؟ (!) : نقطة التعجب هنا أولى من نقطة الاستفهام، إلا إن رام الباث أن هذا الاستفهام يلقيه الأشقياء البائسون، أما الأثرياء الموسرون، فلن يخطر لهم هذا التساؤل ببال.

- "اكتشفت الحقيقة"[3] ..والأولى أن يقال (استكشفت) باعتبار أن الكشف للفضيحة؛ أما الاستكشاف فينصرف أصلاً إلى معنى إزالة الإبهام، أو المجهول، أو التوصل إلى اختراع ما...وهلم جراً.

- "صحت من أعماقي بلهفة :

" فؤاد !

" أراه منهمكاً في الحديث..."[4]

يلاحظ هنا أن العلاقة بين الزمانين الماضي والحاضر لا تستقيم، ومن المفترض أن يكون الماضي منسجما مع الماضي وتابعاً له؛ أي إن توارد الأزمنة يغير وشيجة منطقية، ويجعل الخطاب الأدبي يفقد قيمته.

أطلت التريث قليلاً إزاء هذه القصة من خلال الإشارة إلى بعض الجمل أو العبارات التي بدا لي أنها مشوشة، من غير أن أعمد إلى الإنقاص من قيمتها.أما دواعي هذه الإشارة فلسببين اثنين :

أحدهما هو أني اتخذتها نموذجاً مبسطاً لدراسة هذه المجموعة.

---

(1) المجموعة : 20.
(2) نفسه 21.
(3) المجموعة: 24.
(4) نفسه: 22.

وأمّا الآخر فهو أنّي سأتناول سائر القصص الأخرى في المجموعة بالتّحليل، أكثر من التّركيز على الإيماءات النّقديّة.

2. زمن بلا رحمة :

تتحدّث هذه القصّة عن ذكريات فتاة مع عشيقها، حين سقطت إزاء أوهامه ومغرياته...منحته نفسها في وقت استولت عليها فيه عاطفة جارفة هوت بها إلى عمق الرّذيلة، وأفضت إلى فقد ما كانت تملكه...وفي غمرة الحلم الذي كان يراودها، يصاب صاحبها في حادث سيّارة، فيعتصرها الألم، ويعصف بها النّدم، فتلْحي نفسها مسترجعةً نصائح أستاذها التي لم تشعر بوزنها إلاّ بعد أن سقطت في الوحل ! .وماأحيا هذه النّصائح هو التقاؤها به مصادفة..

وبالرّغم من المغزى الذي يهدف إليه القاصّ، فإنّ إسداء النّصح أو الاستعانة بالمواعظ لا يلتجئ إليهما إلاّ من كان ضحل التّجربة في الإبداع القصصيّ.

3. اعذريني يا ابنتي :

والد يفقد القدرة على التكفّل بالمصاريف المدرسيّة، فتشير عليه زوجه في إلحاح، بأن يستعين بصديقه محمود تاجر الذّهب، لكنّ نفسه تأبّى عليه أوّل الأمر...وإزاء الحاجة وقلّة الحيلة والإلحاف من الزّوجة لا يلفي مهرباً من الالتجاء إلى هذا الحلّ المرّ، بيد أنّ أمله تبخّر في الهواء حين ردّه صاحبه خائباً في اعتذار مفضوح !!..

وعلى الرّغم ممّا لحق بالأب من نكسات، فإنّ القاصّ جعله في النّهاية لا ينقم على أحد، بل يلقّن ابنته درساً رائعاً في التّفاني، والحبّ الكبير لكلّ البشر، وفي وصف الذّهب لمّاع البريق، على أنّه صنو التّراب، وهو تشبيه موفّق حقّاً؛ يقول: "لا تنسي تجربتي..لا تنسي حبّ البشر،

وإن تأخّرت أياماً عن مدرستك..لا تنسي أنّ الذّهب مثل كلّ المعادن..مهما غلا ثمنه، فهو صديق التّراب..مهما طالت الأيام، سوف يبقى الحبّ..سوف يعود كلّ صديق إلى صديقه، ويلتقي كلّ امرئ مع من أحبّ."[1].

4. لوحة تبحث عن ألوانها:

رجل عربيّ من السّلك الدّبلوماسيّ يلتقي إنجليزية في باريس، فيهفو إليها فؤاده من أوّل نظرة، ويتعلّق بأنوثتها الغضّة الصّارخة، ويتوق إلى الاستمتاع بجمالها السّاحر..يهمّ بها وتهمّ به؛ لكن لأمر ما حدث نفور بينهما بعد أن تحرّكت النّخوة في كيان العربيّ حيث قذفها بشواظ من المهانة والازدراء قائلاً: "ولكنّ قميصك هذا مخضّب بدماء الشّعوب المستقلّة..الفارق بيننا وبينكم أنّ حضارتكم مادّية قد شيّدت على الاستغلال والظّلم والاستعباد..وحضارتنا لها جذور قد شيّدت على أساس من الرّحمة والعدل والإنسانيّة"[2].

وبعد انتقال فنيّ وتحويم هنا وهناك، يعود القاصّ بالإنجليزيّة القهقرى ليجعلها تأتي من جديد إلى العربيّ فتُقبل عليه ذليلة خانعة، وفي حناياها توقان جنونيّ إلى تدفئة جسدها بالحرارة العربيّة، وصبْغ لونها الأشقر بالسّمرة الأرجوانيّة..

ويُستشفّ من القصّة تجمجم العربيّ أوّل الأمر بين وطنيّته وإخلاصه لعروبته، وبين الانبهار بمفاتن المرأة الأجنبيّة، لكنّ القاصّ يتدخّل ليجعل النّهاية تسير بحسب التّاريخ العربيّ، حين يقيم حاجزاً أمام إدراك الأرب بجعل الطّائرة تهمّ بالإقلاع، فيغادر الدّيار الفرنسيّة، وفي نفسه "آهات تترى بين الضّلوع، ودمعة حبيسة في الأجفان".

---

(1) المجموعة، ص 46.
(2) المجموعة:54.

5. ذات الوجه الآخر:

يلتقي بطل القصّة بأجنبيّة نفهم من سياق الحدث القصصيّ أنّها إسبانيّة الجنسيّة: "ذات الوجه الإسباني"، أوهي عربيّة متشبّهة إلى درجة كبيرة بالأجنبيات، وبخاصّة في خفر العهد ونقضه، وفي التلوّن والتقلّب المستمرّين: "لم أتصوّر أنّ الإنسان يستطيع أن يقلّد الحرباء"[1].. صاح بهذه العبارة حين فاجأها في حضن رجل آخر في الموطن الذي اتّفقت معه على أن يكون مثوى لهما.. استكشف الخديعة بنفسه..ظلّ متقوقعاً منغلقاً؛ يعتصره الألم، ويمزّقه الحزن، حتّى إنّه لم يتمالك نفسه فأسال عبرات حرّى لسبب وجيه بالنّسبة له: "أبكي مثل الأطفال، حتى أخفّف عن نفسي كره جميع النّساء"[2].

ثمّ يخلص الكاتب في النّهاية إلى شيء هامّ جداً، وهو أنّ العواطف الإنسانيّة لا تقبل التّلاعب، والحياة الجادّة المستقيمة لا ترضخ للمساومة..فهذه المرأة بعد أن مرّغت عِرضها في القذارة، وسلّمت نفسها راضية إلى شخص محتال أتى على أخضرها ويابسها؛ نجدها تعود إليه ستنجدة مستنقذة، زاعمة أنّها آتية إليه من أجل الحبّ، بعد أن غدر بها من توسّمت فيه الوفاء والإخلاص؛ لكنّه سخر منها بأن لقّنها درساً قاسياً يلائم الموقف: "عدت متأخّرة يا من كنت أحبها.لقد شُفيت من حبك الآن..وهل تعتقدين أنّني أرضى أن أطأ مكاناً كان غيري قد وطئه (!)"[3].

6. الحلم الضّائع:

تعالج هذه القصّة مشكل الغربة والنّزوح عن الوطن الأمّ، وما يحلم به كثير من الشّباب العربيّ الذين يرون في أوروبا مرتعاً لإشباع

---

(1) المجموعة: 64.

(2) نفسه: 65.

(3) المجموعة: 66.

نزواتهم بدعوى الانفتاح، وبسبب غياب الوازع الدينيّ والخلقيّ في تلك الدّيار، والإباحيّة المكشوفة. يبهرهم بريق الفساد، ويعشي أبصارَهم لونُ الحياة الزّاهي، فيُقبلون على هذه الحياة الجديدة وقد انغمسوا فيها بكلّ عواطفهم المتّقدة، ناسين أنّ الشّرق شرق، والغرب غرب؛ ولن يلتقيا أبدا.

كثير هم الشّبّاب العرب الذين يلفظهم جمال بلادهم، وتعافهم مناظر طبيعتها السّاحرة؛ فيمتطون الطّائرة أو الباخرة، وكلّهم سخط ونقمة على أهليهم وبيئتهم، وازدراء لمساقط رؤوسهم؛ إلاّ أنّهم يُصعقون حين يلفون العيش في أوروبا خشناً، والسّعادة الخياليّة شقاءً، واليورو أو الدّولار تقابله التّضحية المطلقة بالوقت، وبالصّحّة، وبالكرامة الإنسانيّة... فالعمّال العرب في أوروبا يشتغلون في قنوات المراحيض، وفي قنوات صرف المياه، وفي معامل الغاز الكربونيّ الذي تعجّ به المصانع والطّرقات.

والمفيد أنّ الشّخصيّة الرّئيسة للقصّة خاب أملها بعد أن تيقّنت عن كثب، من أنّ الخارج ليس لكلّ النّاس، وبعد أن أدركت بأنّ كلّ فرد في البلاد الأجنبيّة يعمل لنفسه، والاّ وجود للشّفقة المغلوطة المبثوثة عبر وسائل الإعلام الأجنبيّة: "إيه.. إنّ قارعة الطّريق مأوى لي، والسّفر عن طريق (الأوتوستوب) كمن ينتظر الغيث من الهجير"[1].

وعلى الرّغم من المفاجأة السّارّة التي تلقّتها شخصيّة القصّة، فإنّها أوهمت نفسها بأنّ ثمّة أملاً جديداً حين تذكّر هذا الشّخص صديقاً له سبقه إلى ديار الغربة منذ مدّة، فاطمأنّ واستيقن من أنّه سيجد عنده المساعدة والطّمأنينة، بيد أنّه يُصدم بالحقيقة المرّة، ويُصفع بدرس لن

(1) المجموعة:69.

ينساه؛ وهو أنّ الاتكال على الآخرين لن يُفضي بالمرء إلا إلى السّراب، لأنّ الصّديق الذي كان بالنّسبة له المنقذ والملجأ لم يعثر له على أثر أول الأمر، فما زاد على أن ردّد مع نفسه في حزن مكين: "تمزّقني الضّوضاء، ويحطّم الانتظار أعصابي. والانتظار كالاحتضار"[1].

كان يحلم بأنّ عالم أوروبا هو عالم السّحر، والثّروة، وكنوز سليمان، وأسطورة ثعبان الذّهب، قبل أن يفاجأ بعكس ذلك تماما. ومما ضاعف من معاناته، وزاد من أكماده أنّ صديقه الذي كان يرى فيه المنقذ والحامي له تخلّى عن مساعدته بعد أن أضناه البحث عنه، فما زاد على أن خاطبه في لهجة مفعمة بالألم والتّأثّر: "أين الوفاء يا صديقي؟ هل تسرّبت إلى نفسك عادات الغرب؟!"[2].

والخلاصة أنّ المهاجر أو السّائح في هذه القصّة وقع في ورطة حقيقيّة، وسقط في وهدة عميقة لم يخرج منهما إلا إلى الضّياع في زحمة أوروبا، وإلى الفناء في شوارعها المعتمة التي طالما التهمت السيّاح والمهاجرين العرب. وهذا ما تختتم به القصّة مأساة هذا الشّخص الذي ما يزيد على القول:

"البرد يشتدّ.

"افترشْتُ الأرض متهالكاً.

"وغبت في زحمة آلامي صامتاً جاهشاً بالبكاء"[3].

7. وأخيراً توارى القمر:

قصّة عاطفيّة يقع مثلها كثيراً، ولاسيما في سنّ معيّنة (فترة المراهقة) حين تتفجّر عاطفة الشّابّ والشّابّة بشكل حادّ، فلا يملك كلّ

(1) المجموعة: 71.
(2) نفسه: 72.
(3) نفسه: 75.

منهما نفسه إلاّ وهو يعبّر عن رغبته في أن يكون له عشّ دافئ يضمّ الجنسين...وكثيراً ما تؤدّي هذه الرّغبة الجامحة بصاحبها إلى الانحراف أو الانجراف، وقد يذهب ضحيّة تصرّفه الطّائش،حين يلجأ إلى المثاليّة المطلقة، أو ينغمس في الرّومانسيّة الحالمة !.

والقصّة هذه تتناول جانباً من جوانب حياة الطّلبة، وما يحدث في أيّام الدّراسة الجامعيّة من شطحات، ومواعيد بلا معنى، وصبابة جارفة لا حدّ لها...معظم الطلبة والطالبات يقعون في شباك بعضهم مع فرق في درجة الوفاء عند الجنسين، حيث ينظر الطّلبة إلى تلك العلاقات غالباً على أنّها غنيمة لا متناهية، على حين تعلّق الطّالبات عليها آمالهنّ الموهومة...وتكون النّتيجة أن ترتمي الطالبة في حبائل من يلوّح لها أو يلمّح في أنّها أجمل النّساء طرّاً...لكن، وبعد استكشاف الحقيقة المرّة السلبيّة، تصدع الطّالبة..تُفيق من وهْمها، فإذا هي قد فقدت شيئا ما...وعندئذ تنهار أعصابها، وتتبدّد أحلامها، فلا تلفي إزاءها غير اليأس والسّراب اللّذين يؤدّيان بها إلى الانتحار، أو الانكماش على نفسها !.

إلاّ أنّ المؤلّف في هذه القصّة آثر الحلّ الأسهل، حيث أزاح من الشّخصيّات تلك المنحرفة بوساطة الانتحار التّلقائيّ الذي لجأت إليه.ثمّ هو بهذه النّهاية لا ينسى أن يوضّح حالة الرّجل بعد كلّ خطيئة مشتركة مع فتاة؛ حيث إنّه يستتر دائماً خلف ضميره، ويسوّغ لنفسه جريرته المقترفة، شأن الرّجل الذي اختاره المؤلّف، والذي بعد أن علم بخبر انتحار ضحيّته ما زاد على أن قال:" ما ذنبي أنا ؟ ..إنّها قد رمت نفسها في أحضاني"[1] .بل إنّ بطل هذه القصّة يحاول أن يسوّغ للمتلقّي بأنّ ما أوقع الفتاة في الهوّة لم يك صادراً عن إجبار أو قسر، وإنّما كان ناتجاً عن رغبتها الشّبقة، وإقبالها التّلقائيّ عليه:"القمر غدا منقوصا.لم

---

(1) المجموعة، 81.

يحسب حساب الزّمن.إنّه يجب أن يكتمل في ليلة الفرح"[1] .وهناك أنانيّة أخرى يبرزها الباثّ، وهي أنّ بطل القصّة ما زاد على أن قال للفتاة بعد أن أخذ منها جوهرتها:"يجب أن نضع حدّاً لتلك العلاقة"[2].فتجيبه مقاطعة بنغمة رقيقة عذبة يُشتمّ منها التوسّل والتودّد:"هل سئمت حبّي ...؟".لكنّه يظلّ متشبّثاً بموقفه، غير آبه بتأوّهاتها : "يجب أن نضع حدّاً لهذا الأمر"[3] .فتنظر إليه كغزالة وديعة متحبّبة، كاسرة نحوه عينيها الخضراوين، والحيرة بادية على محيّاها:"وهل هنالك نهاية لهذا الحبّ غير الزّواج ؟"[4] .فيجيبها هو مستكبرا مستنكراً ورافضاً جميعاً:"قمر.لم أفكّر في موضوع الزّواج"[5].

وفي خاتمة القصة نجد الشّخصيّة الذّكوريّة الأساس تسوّل خطأها لنفسها تهرّباً من تأنيب الضّمير:"ما جريرتي؟..الحياة دوماً هي الحياة..دموع..قلوب مغبرّة..والأمل التّعيس بيد الأقدار"[6].

وهي قصّة، كما نرى، تصلح أن تكون درسا أخلاقيّا رفيعا، وأنموذجاً حيّاً لفتياتنا العربيّات الجامعيّات في التّروّي، وكبح جماح شهوات النفس من قبل أن تبلغ الزبى، فتفيض على كلّ الجوانب، ثمّ لا تجد من يردعها أو يوقف سيلانها الهائج !.

8ـ الورقة المفقودة :

تتناول هذه القصّة قضيّة من أبشع القضايا التي يتخبّط فيها المجتمع العربيّ بل المجتمع العالميّ كلّه، وهي قضيّة الرّشوة التي

(1) المجموعة : 82.
(2) نفسه : 83.
(3) نفسه: 83.
(4) نفسه: 84.
(5) نفسه: 84.
(6) نفسه: 86.

صارت فعلاً قضيةً، وغدت شيئا مألوفاً شائعاً، كثيراً ما أهملت بسببها واجبات، وأُهدرت حقوق!.

فبطل القصةِ - ضحيةِ الرّشوة - شابٌّ تحصّل على شهادة البكالوريا، فاغتبطت أمّه لنجاحه، باعتبار أنّ هذه الشّهادة لها تأثير كبير على مستقبله ومستقبل أسرته، حيث إنّ ذلك يتيح له أن يدخل "طور الحياة المعطاء، حتّى (يساعدها) في رتق (حاجياتها) الضّروريّة".

أجل، إنّ العمل حقٌّ للبشر جميعا، وهذا ما تنصّ عليه الدّساتير والمواثيق العالميّة كلّها، ولكن هنالك من يقف حيال هذا المبدأ، ويشترط أن تقدّم له أوراق نقديّة مقابل الحصول على هذا الحقّ المشروع. وإلاّ، كيف نفسّر رفض إسناد المنصب الشّاغر المرغوب فيه من لدن طالبه، على الرّغم من سلامة الملفّ، واحتوائه على كافّة الأوراق المطلوبة؟.. إلا إن كان ثمّة ورقة ناقصة، وهي ورقة الرّشوة، ولْنترك هذا المعذّب المعنّى يحدّثنا بما يعتمل في وليجته بأسلوب الكاتب الشّائق: "ما هي مشكلتي؟.. كلّ أوراقي كاملة ضمن الشّروط المطلوبة.. غير أنّه ينقصني... ورقة واحدة لا أملكها"[1].

إنّ صاحب هذه القضيّة يعبّر عن ذلك بألم دفين، وجرح داخليّ لا ينكأ دفين. إنّه لا يملك "المرهم الشّاقّ الذي يتيح له أن يمارس حياته كي يعيش مثل بقيّة البشر"[2]. بل لقد انتظر فطال انتظاره، وما أبشع الانتظار الذي ليس من خلفه أمل! "الانتظار مدمّر".

ويتناول الباثّ في هذه القصّة شيئاً آخر أيضاً؛ وهو مشكل المواصلات، حيث يصف الحافلة وما ضاقت به من ركب، حتّى ما عادت الأجناس تتضح، فاختلط الذكر بالأنثى، وامتزجت الأطراف والأجساد

---

(1) المجموعة: 93.
(2) نفسه: 93

بعضها ببعض، وهو ما أفضى بامرأة إلى التذمّر وإعلاء صوتها بعد أن تعرّضت للقرص في ردفيها، ولكنّ الذي قام بهذا الفعل المشين يجيبها في سخرية: "ما ذا تحسبين نفسك يا ست؟ هل أنا مسؤول عنك عند ما تحشرين نفسك في هذا الزّحام، بين أفخاذ الرّجال!"[1].

بعد هذه الالتفاتة الفنية التي تُعدّ في محلّها، والتي هي في الواقع وصف رائع لما يجري داخل الحافلة، وبعد المعاناة الشّديدة التي تعرّض لها وهو يمتطيها، وصل إلى منزله مُنهكاً مثقلاً ليجد والدته في انتظاره، فتخاطبه قرية: "لقد عدت مبكّراً يا بنيّ! .. ألم تستلم تكليفك بالعمل اليوم؟"[2].

ارتسمت الحيرة على محيّاه، وغمره الإحراج والانفعال، قبل أن يكشف لأمّه عن الحقيقة المرّة والشّؤون لا تفارق المحجرين، والعبارات التي تحاول الانفلات من بين شفتيه يمزّقها الأنين: "أماه.. إنّ أوراقي لم تكتمل.. ينقصني ورقة واحدة.. ورقة واحدة أساسيّة! ......"[3].

وهي نهاية، كما يتبدّى، صالحة لمثل هذه المواقف، حين لا يجد المرء أمامه سوى الالتجاء إلى الجأر بالحقيقة، وكشف الأوبئة التي تنخر عظام المجتمع، حتّى يُشركه الآخر آلامه وهمومه، وحتّى يأخذ من ذلك عبرة يفيد منها لمستقبل أيّامه.

وما لا نغفله من إشارة في محتوى هذه القصّة، هو أنّها عالجت مرضا طالما نخر المجتمع وحطّم مبادئه ومقوّماته. أضف إلى ذلك أنّ هذه القصّة يمكن أن تعالج قضيّة (الأكتاف أو الواسطة). فالمقام مناسب لذلك، خاصّة وأنّ القصّة يمكن أن نفسّرها على أنّها تتناول هذا

---

(1) نفسه: 96.
(2) نفسه: 98.
(3) المجموعة: 98.

الوباء الاجتماعيّ أو ذاك.. فالورقة التي تركها الباثّ مجهولة تؤدّي تفسيراتها إلى شعب متعدّدة، ومع ذلك فالرّمز مفهوم، والحلّ واضح لدى المتلقّي الخبير.

وبعد، فإذا كان لا مندوحة من ذكر كلمة في النّهاية، فهو أنّني قد شُددت إلى مجموعة الأديب السباعي، ولا أدلّ على ذلك من أنّني لم أملك نفسي إلاّ وأنا أكتب عنها هذه العُجالة، حيث حاولت أن أدرسها ملخّصاً ومحلّلاً في إيجاز؛ ويمكن أن نختم هذه الدّراسة بالتّوقّف عند ما احتوت عليه دلالةً ومدلولاً:

أوّلاً. مدلول القصص ومحاورها

إنّ مضمون قصص الأستاذ السبّاعي يلتزم بقضايا الإنسان العربيّ، ويتناول مشاكله وانشغالاته المتعدّدة، فهي من أجل ذلك نجدها تارة صورة مشرقة، ومشرّفة للإنسان العربيّ، وقاتمة تارة أخرى حين يكون الأمر معقداً، ويعوز إلى شجاعة أدبيّة جريئة، وصراحة نادرة، وذلكم ما وضعه المؤلّف نُصب عينيه من أولى قصص المجموعة إلى مُنتهاها، حيث عالج عديداً من القضايا في غير مداراة ولا تزلّف، ويطرح استفساراً لمظاهر اجتماعيّة غريبة وشاذّة عن أصالة المجتمع العربيّ ومكوّناته الأساس. وليس معنى ذلك أنّه اكتفى دائماً بطرح أسئلة، بل إنّه كان يتدخّل غالباً ليُرغم المارق عن الصّفّ، فيجعله يثوب إلى الرّشاد، كما هو الشّأن بالقياس إلى قصّة (زمن بلا رحمة)، أو يقف موقفاً مضاداً وصارماً مثل قصّة (الورقة المفقودة).

وتتناول مضامين القصص، كما حاولنا أن نلخّص ذلك، جوانب أخرى، لها علاقة بالمجتمع العربيّ، وبالشّباب العربيّ خاصّة، لأنّه دعامة الأمّة وركيزتها الأساس، فوجّه الأديب اهتمامه إلى هذا الشّباب واقتفى سبحات أفكاره وهو يعيش بعيداً عن بلده، حيث يُقبل على البلاد الأجنبيّة، ويتوجّه نحو الأمواج الصّارخة، والبدع الجارفة، فلا ينتبه إلى

نفسه إلاّ وقد أوشك على الانهيار، فينتفض انتفاضة قويّة، ينسحب على إثرها من ذلك البلد المتعفّن، ليعود إلى فصيلته العربيّة التي تؤْويه، ومجتمعه النّظيف الذي يحضنه.

ورُكْحاً على الإشارات السّالفة، فإنّي أستطيع القيل إنّه كان متفائلاً في الخلاص من الأفكار الشّائنة، والشّوائب التي تسيء إلى المجتمع، وقد بدا ذلك جليّاً واضحاً في أغلب قصصه، كما أنّ الحكمة والتّأنّي يسمان نهاية بعض قصصه، مثل(اعذريني يا ابنتي) هذه القصّة التي أعتبرها شخصيّاً نموذجاً لأفكاره المبثوثة عبر مضامين القصص الأخرى في المجموعة؛ وأعيد بعض ما قاله الباثّ في هذه القصّة : "لا تنسي تجربتي.. لا تنسي حبّ البشر، وإن تأخّرت أيّاماً عن مدرستك ! .. إنّ الذّهب مثل كلّ المعادن. .مهما غلا ثمنه، فهو صديق التّراب.. مهما طالت الأيّام، سوف يبقى الحبّ.. سوف يعود كلّ صديق إلى صديقه، ويلتقي كلّ امرئ مع من أحبّ"[1].

ويقول في قصّة(لوحة تبحث عن ألوانها) : "ربما أنت لم تكوني عنصريّة، ولكنّ قميصك هذا مخضّب بدماء الشّعوب المستغلّة !"[2].

ثانياً . دلالة القصص أو مبناها

لقد طبع المجموعة كلّها أسلوب شائق ارتقى إلى سموّ شاعريّ، واتّسم بإيقاع داخليّ رنّان، حتّى إنّ قارئ هذه المجموعة لا ينسى في كثير من الأحيان، أنّه يقرأ قصّة متخيّلة؛ ولعلّ أنّ السرّ في ذلك يكمن في طبيعة هذا الأسلوب الذي وسم جملة من قصص الأديب، ومن ذلك الخيال في :

---

(1) المجموعة: 15.
(2) نفسه: 71.

- "حزن مدمّر يعشّش في صدري"[1].

- "دمعة تترقرق بين أجفاني.. نفسي تهتف بحيرة"[2].

- "هدير السيارات يصمّ الآذان"[3].

- "فقدت زهوري وضيّعت عطر الياسمين"[4].

- "أخادع الكرى وأجاهد الأرق.. ما نعمت مقلتي بنوم"[5].

ومما يعزّز جماليّة الأسلوب ورونقه توظيف التّشبيهات الكثيرة التي جاءت في معظمها إبداعيّة؛ ومنها:

- "أتمدّد كالطّوفان"[6].

- " ويرضخ للعيش متطفلاً كالنّبات الصّحراوي"[7].

كلمة ختاميّة

إنّ مجموعة "أقنعة من زجاج" تجمع إلى جانب عمق المضمون، وسموّ الفكرة: روعة التّصوير، والدّقّة في اختيار الكلمات.. ولم يقع تذبذب إلاّ في مواطن قليلة، مثلما أشرنا إلى ذلك في معراض الحديث عن قراءة المجموعة.

---

(1) المجموعة: 15.

(2) نفسه: 71

(3) نفسه:18.

(4)المجموعة : 23.

(5) نفسه:29.

(6) نفسه :41.

(7) نفسه : 53.

(ملحق)

قراءة نقديّة تحليليّة

لـ "جنازة الأمّ العظيمة"

للأديب الكولومبي ماركيز

استفتاح

قام الأديب النّاقد محمود منقذ الهاشمي بترجمة قصص ماركيز[1] (Marques)، وقد أهدى إلي، مشكوراً[2]، نسخة منها. وبغضّ النّظر عن التّنويه بمزايا الترجمة وأثرها على الفكر والحضارة العالميّين، وقيمتها بالنّسبة للعالم العربيّ، وما تتيحه من تلقيح للفكر العربيّ وإثراء له، ومجاراة التّطوّر الذي يشهده عالَم القصّة على وجه الخصوص، والطّفرات الكبرى التي يختصرها من الزّمن.

فإن الإقدام على نقل صورة من الأدب العالميّ لروائيّ ذائع الصّيت، يُعدّ في حدّ ذاته أمراً ذا أهميّة بالغة، لأنّه يُسهم في الحوار بين الأدبين العلميّ والعربيّ من وجهة، ويثري الجانب الفنّيّ للسّرديات العربيّة من وجهة أخرى.

وتضمّ هذه المجموعة ثماني قصص قصيرة هي:

- قيلولة الثّلاثاء.
- يوم من هذه الأيّام.
- ليس في هذه البلدة لصوص.
- احتفال بنصر بالتسار.
- أرملة مونتييل.
- يوم واحد بعد السّبت.
- الورد الاصطناعيّ.
- جنازة الأمّ العظيمة.

وأوّل شيء ارتأيت إيضاحه، هو أنّ تناول الأعمال الأدبيّة وتشريحها بإزاء المتلقّي، والتّعرّض لها بالنّقد ممّا يزهد فيه الدّارسون على أيّامنا هذه،

(1) ولد غابرييل (غارسيا ماركيز) في 6 مارس، سنة 1928م بقرية أركتاكا السّاحليّة التي كثيراً ما تقمّصت شخصيّة ماكوندو الأسطوريّة - ينظر: ماركيز رائد الواقعيّة السّحريّة للدكتور عبد الله حمادي، نشر: المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر.

(2) نشر: دار الجليل، دمشق - ط1/ 1983م.

وهو ما فسح المجال رحباً لبعض الأقلام تعمل عملها، وتتطاول على أعمال أدبيّة قد لا تعي منها إلاّ بعضاً من كلّ، وهذا مع تجنّي الصّحافة أحياناً على الأدب، حيث تقوم بنشر كلمة لا تعدو عموداً واحداً من إحدى صفحاتها قد تُكيل فيها التّهَم باطلاً(1) أو تُهْرِق العسل إزاء قدمي (مبدع) ما، زاعمة أنّ ما أنتجه لا نظير له في بلده إن لم نقل في العالم كلّه، ممّا يعود بذاكرتنا إلى مفهوم القدامى للشّعر حين كانوا يؤْثرون شاعراً على آخر ببيت شعريّ فقط صدر عنه، فتصدر عنهم أفعال تفضيل متنوّعة: "أغزل بيت.. أشجع بيت.. أمدح بيت.. أكذب بيت.... قالته العرب. وهذا التّمثيل الذي استشهدنا به ما ينبغي أن يُفسّر على أنّه تجنٍّ على أولئك أو محاسبة لهم بعد أن مضت على مفاهيمهم قرون طوال، وإنّما رمنا التّنبيه بأنّ العمل الانفراديّ لم يك في يوم من الأيّام تمثيلاً حقيقيّاً لفنّ من الفنون.

قراءة لجنازة الأمّ العظيمة :

بعد هذه التّوطئة نعود إلى العمل الأدبيّ الذي نريد تناوله، فنتّفق مع بعض النّظريّات النّقديّة التي ترى أنّ الرّواية أو القصّة يصعب إن لم نقل يتعذّر تلخيصهما ونقل مضمونيهما بلغة غير اللغة الأصليّة التي حرّر بها العمل السّرديّ، وذلك لأنّ الدّارس بتحويله العرب من لغته الأصليّة إلى لغة أخرى، يكون قد أباد ذلك العمل، باعتبار أنّ القصّة مجموعة عواطف وأحاسيس ذاتية لها ارتباط بحنايا مؤلّفها وفكره، فكيف يتيسّر لناقد ما أن يعبّر التّعبير نفسه وينجح في نقل ما رغب الكاتب الأصليّ في أن يبلّغه إلى المتلقّين؟. على أنّ هذه الملاحظة ما ينبغي لها أن تحول دون قراءة المترجم وقراءة الدّارس لهذه المجموعة ومحاولة تضئيل حجمها في سطور.

---

(1) هناك هستيريّة تصيب بعض (الباحثين) أحياناً فيُطلقون أحكاماً على غيرهم، ويرفعون أنفسهم فوقهم درجات، كما حدث بالقياس إلى ندوة نُشرت بجريدة الشعب في شهر مارس من سنة 1985م، حيث زعم أحد المشاركين فيها أنّ الأدب الجزائريّ الحالي يجب أن يُشطب من الوجود، ولا يحتفل إلاّ بأدب السّبعينيّات؛ أي أدب زمانه!!.. هو يريد أن يقول لعجلة التّطوّر والحياة: قفي مكانك لا تبرحيه!.. فهل تُراها تستجيب لعلّه يرضى ؟!.

مصاعب الدّراسة :

لقد وقفت موقف المتوجّس إزاء تناول هذه المجموعة، لأنّي أدرك أنّها خُطّت بقلم أديب عالميّ اخترق السّدود، وحطّم الحدود الأوروبية ونظريّات النّقّاد الأوروبيّين، وأطلّ عليهم من أفق أمريكا اللاتينية وبالضّبط من كولومبيا بقنبلته التي فجّرت أمخاخ الأدباء في الشّمال(1)، فشهدوا له بالتّفوّق، ومُنح جائزة نوبل على هذه الرّواية التي اكتسبت شهرة عالميّة.

وإذا كانت هذه ضريبة الشّهرة، وسلاح بلوغ القمّة، فإنّها من ناحية أخرى ليست باباً حديدياً يُقفل من دون القرّاء، لأنّنا نعتبر أنّ ما يُكتَب ثمّ يُلقَى به إلى مخالب الطّباعة لتتخطّفه العيون،قد تتمرّد على سلطة الباثّ وتفرّ من أسره. ذلك أنّ المبدع نشبّهه بثمار شجرة آتت أُكلها، أو بسنابل قمح استُحصدت، أدّت رسالتها وأكملت مهمّتها.وصار من الإجبار والإلزام أن نزيح هذه الفاكهة من الشّجر، ونحصد السّنابل للذّهاب بها إلى البيادر حتّى يتجدّد الغرس، وتنبعث الحياة من جديد في الموسم التّالي. والمتلقّي يتقبّل عطيّة الباثّ وبنات أفكاره بعد أن عهد بهما إليه، سواء أكان ما قدّمه هشّاً طازجا أم حلوا ناضجا، لأنّه يعيش معه زماناً قد يطول وقد يقصر، ولكنْ في الحالات كلّها، لا مندوحة له من تذوّق ما جناه له الباثّ من بستان أفكاره، ومن حقل نتاجه ! ..ثمّ يجرّب بعدئذ مدى الأثر الذي يخلّفه هذا الإبداع في نفسه...وحينئذ، تختلف الأحكام، وتتعدّد التّوجّهات في

---

(1) نريد بها روايته الشّهيرة" مائة عام من العزلة" التي أشهرته حتّى أساءت إليه حسب اعتقاده، فكرّمته الأكاديميّة السّويديّة يوم الخميس 21 أكتوبر 1982م، ومنحته أكبر جائزة للآداب..وبيع منها في الأرجنتين وحدها 200 ألف نسخة. أضف إلى ذلك أنّ هذه الرّواية تُرجمت إلى إحدى وثلاثين لغة...ولكن، لم كلّ هذه الشّهرة والتّقدير لمئة عام من العزلة؟ إنّ ذلك في تصوّر عبد الله حمّادي بسبب العزلة المشتركة بين مؤلّف الرّواية وأدباء قارّته، باعتبار أنّ عزلة ماركيز هي عينها" التّيهان الذي طالما عكسته أعمال كافكا(Kafka) أوتلك المأساة القاتمة التي طالما توحي بأجوائها أعمال جويس (Jouisse)، أو الألم الإنساني المتجذّر الذي تقرّره معاناة (دوستويفسكيDOSTOÏ EVSKI)" - المرجع السابق، ص 21.

التّقويم.ومع ذلك، فإنّ هذا الاختلاف والتّضارب ما ينبغي لهما أن يدفعانا إلى الانفعال أو السّخط، لأنّ الاختلاف مؤشّر على الكمال!.

المنهج النّقديّ للدّراسة :

من أين سننطلق في تحديد المنهج النّقديّ لهذه المجموعة القصصيّة؟ إنّ الجواب شائك وعسير، ولكن ليس مستحيلاً، لأنّ المنهج الأصلح مطلقاً هو المنهج التّكامليّ الذي يتناول جوانب الاجتماع والفنّ واللّغة والجانب الإيديولوجيّ، وهذا مع الذّوبان في طبيعة العمل الأدبيّ كي يحيط بمغمضاته قبل أن ينفصم عنه ليشرع في تشريح هذا العمل الأدبيّ ويتعمّق في التّأويل وما وراء الكلمات، ويكشف عمّا هو مخبوء من وراء المعنى.

وبالنّسبة لنا، فسنلتزم ببعض ما أشرنا إليه، مع تركيزنا على تناول الجوانب المكوّنة لهذه المجموعة القصصيّة، والتي تتمثّل في المضامين الإنسانيّة والاجتماعية في القصص.

مضامين القصص :

إنّ ثمّة شمة عامّة، وسمة إجماليّة تطبع هذه القصص؛ وهي أنّها مثقلة بالهموم، ومترعة بالمآسي، ولكنّ هذه الهموم وتلك المآسي ليستا من النّوع الذي يؤرّق صاحبه أو يسيل العبَرات، وإنّما يشعر المتلقّي بنوع من الطّمأنينة والحيويّة أحياناً حتّى وإن كان الموضوع يشرح قضيّة لها علاقة بالعواطف أو الحنايا؛ ونحاول أن نوضّح ذلك من خلال الومضات الآتية :

أ- ففي القصّة التي تتصدّر المجموعة والتي تحمل عنوان " قيلولة الثّلاثاء " يصف الكاتب حالة أمّ وابنتها وهما تبارحان قريتهما عن طريق امتطاء قطار متآكل العرَبات، يجتاز بهما المسافات البعيدة عبر

الفلوات والخلوات، والجفاف الملوّن بالرّياح العاتية التي تملأ خياشيمهما بسخام ليس لهما حيلة في إبعاده طالما كانت ستارة النافذة في مقصورتهما لا تستجيب للإغلاق نظراً للصدّأ الذي ران عليها...ولم يكن في طريقهما أثر للخُضرة أو الحياة باستثناء مزارع الموز التي انتشرت هنا وهناك في مكان ما، لكنّها كانت مثل المرأتين تشعر بالغربة، وتشكو الوحدة!.

بلغتا مقصدهما في وقت حرارة شديدة منعت الحافي والمنتعل.توجّهتا من فورهما إلى بيت القسّ تبغيان شيئاً ما..بيد أنّهما لم تصلا إلى مكالمته إلاّ بصعوبة شديدة، لأنّه كان مستغرقاً في نوم عميق..طلبت المرأة منه أن يسلّمها مفتاح المقبرة لتتمكّن من زيارة ضريح ولدها (كارلوس سنتينو)، ممّا أثار عَجب القسّ الشّديد، فهذا الاسم يذكّره بفتى قُتل هنا في الأسبوع الماضي برصاصة امرأة تعيش وحيدةً بعدما حاول اقتحام منزلها!..

ب.وفي قصّة "يوم من هذه الأيّام" يعالج الكاتب عيّنة من عيّنات المجتمع تتجلّى في طبيب أسنان يُدعى (أوريليواسكوبار)، ويعرّفنا مسبقاً بأنّه ليس طبيباً بالشّهادة، وإنّما آلت إليه هذه المهنة عن طريق التّجريب..أبكرَ إلى عيادته في الساعة السادسة صباحاً، وطفق يقلّب بعض أطقُم الأسنان الاصطناعيّة التي ما تفتأ مزروعة في قوالب الجصّ..وما هي إلاّ ساعة أو بعض ساعة حتّى طرق عليه بابه ابنه الذي كان قائماً بدور المساعد، وأخبره أنّ العمدة يرغب في زيارته، لكنّ الطّبيب رفض استقباله، وقال لابنه: "أخبره أنّني لست هنا"..لكنّ العمدة تجاهل موقف الطّبيب وألحّ في الدّخول..وحينئذ، فكّر الطّبيب في أن يُرْديه برصاصة.غير أنّه كظم غيظه، وقدّر أنّ ما أصيب به من توجّع وألم في

ضرسه خير جزاء له على ما اجترحه في حقّ قريته. يقول الطّبيب وهو يقوم بنزع الضّرس – المسوّسة للعمدة: "الآن ستدفع ثمن قتلانا العشرين"[1].

ج - أمّا في قصتّه الثّالثة: "ليس في هذه البلدة لصوص"، فإنّ الكاتب يطرق مشكلة الضّياع لدى بعض البشر، وهذا الضّياع يتمثّل في شخصيّة (داماسو) الطائش الذي لا يعود إلى بيته إلاّ مع فلَق الصبّح، ومع ذلك كانت زوجه الحنَون (أنا) تُقضّي اللّيل بساعاته الطّويلة تنتظر أوبته، فرجع إلى بيته هذه المرّة وهو يحمل في وفاضه صرّة. فكّ رباط هذه الصرّة، فإذا هي تعثر داخلها على ثلاث من كرات" البلْيارْدو".. استلقى بكلّ ثقله إلى جنبها وهو ينفُث دخاناً من سيجارته، ثمّ التفت إليها في تحسرّ وقال: "لم يكن هناك سواها، وقد كنت في الدّاخل زهاء ساعة"[2].لكنّ، حليلته حذّرته من أنّه كان يمكن أن يموت ...وراح الحوار بينهما ينبش في مخاطرته بنفسه من أجل هذه التّوافه.. ويبقى السّارق مختفياً يوما وليلة لم ير أحدا ولم يلتقه أحد، في حين تبرز زوجه للاستطلاع، فتستكشف أنّ ثمّة نقوداً أيضاً سرقها زوجها، ولكنّه يُقنعها بعد عودتها إلى المنزل أنّه لم يك في الدّرج إلاّ خمسة وعشرون بيسو.ويدور الحديث بين سكّان البلدة، فتقول إحدى النّساء: "ليس في هذه البلدة لصوص"[3] ..وبذلك يطمئنّ السّارق الأصلي بعد أن تحوّل نظر الشّرطة نحو أحد الأجانب من الزّنوج الذي يُطارَد بقساوة، ويُمسك به في وحشيّة.

بعد فترة من التّحقيق، يؤوب (داماسو) وهو باسم الثّغر ليطمئْن زوجه بأنّ الشّيخ صاحب قاعة اللّعب استسلم للأمر الواقع وسيبتاع كريات جديدة، وهذا ما شجّعه على أن ظلّ ينتقل من بلدة إلى أخرى ليسطو في كلّ مرّة على كريات "البليادرو" ممّا يجعل حرَمه تحذّره بأنّه من الأكيد أن سيلقى حتفه في أثناء إحدى هذه المجازفات بنفسه!.

(1) جنازة الأمّ العظيمة، ص 19.
(2) نفسه، ص 21.
(3)نفسه، ص 26.

وقع خصام عنيف بين (داماسو) وزوجه بسبب رفضها قرضه أو منحه ما لديها من نقود، فبارح غرفته إلى غير اتجاه أول الأمر، ثم قادته رجلاه نحو ملهىً راقص ليلتقي إحدى خليلاته التي تضيفه العشاء والشراب، وتغدق عليه الجنس بدون حساب! . وبعد أن أمضى الليلة كاملة معها، عرضت عليه المكوث وإياها طوالَ هذا اليوم، لكنه رفض وسمته مرفأ البحر ليشهد مع الآخرين نقل الزنجي في زورق يُبحر به إلى حيث يُساق نحو مصير مجهول! .. وهنالك يلتقي زوجه التي تعطف عليه في حدَب، وتدعوه في حنان دافئ إلى البيت كي يستريح ويبدل ثيابه... وبعد هذه الحادثة بأيام، يفكر (داماسو) وزوجه في إعادة الكريات المسروقة بطريقة شيطانية لا تنكشف معها فضيحته. وفي أثناء توجهه إلى باعة البلياردو لتنفيذ خطته تحت جناح الصريم وهو يسرق من خُطُواته، ويضلل من شخصه؛ فوجئ بوجود صاحب القاعة، فلم يجد معدًى من أن يسلمه الكرياتَ المسروقة...بيد أن الرجل لم تسره توبة السارق؛ بل قال له هازئاً: حسناً، سنذهب إلى العُمدة، وليس بمقدار ما يكون المرء لصاً يكون مجنوناً!.

د ـ قصة "صانع أقفاص": قضى نصف شهر في صنع قفص؛ وكان يحلم، بعد ما انتهى، أن سيبيعه بستين "بيسو".. حمله بين يديه متجهاً به نحو أحد الأثرياء البخلاء...ونظراً لجودة صنعته ودقة إتقانه، فإن الطلبات انهالت عليه من مختلف الراغبين في امتلاكه؛ عارضين عليه المبلغ الذي يقترحه. حين وصل إلى دار الغني لقيه بتجهم وجحود، ورفض أن يدفع له ولو ثمناً بخساً فيه...

وكان من الجائز لماركيز أن يجعل هذا الصانع يتقبل الأمر الواقع، ويتجه بقفصه نحو زبون آخر، ولكن الحبكة القمعية اقتضت من القاص أن يؤزم الموقف، حيث يتعلق ولد الغني الصغير بهذا القفص؛ ضارباً

برجله، مزمجراً بصوته وشكاته وعبراته جميعاً، وإزاء هذا الوضع، لم يكن بوسع (بالتسار) غير الاستسلام لتوسّلات الطّفل، حيث يقدّم له القفص مجّاناً هديّةً له، ليتبجّح بذلك حلمه ظاهرياً، أمّا في الخفاء، فقد زعم لأصحابه أنّه باع القفص بستّين بيسو. وهذا الادّعاء كلّفه غالياً بعد أن فرح النّدامى لنجاحه، ولكنّهم اشترطوا عليه أن يدفع عنهم ثمن العشاء والشّراب، فلم يصارحهم بالحقيقة، وأصرّ على مزعمه، حتّى إذا انفضّ الأصحاب من حوله، لم يُلف لا ثمن العشاء، ولا ثمن الشّراب.. فعاقبه صاحب المطعم بأن حجز ساعته في مقابل ما أكل أصحابه رهينة...خرج يسير على غير هدْي قبل أن يرتطم رأسه المتخم بابنة الكرمة بجدار، فتفكّكت لوالب عقله، وسقط في عنف على الأرض، فكان وضعه الذي يبدو عليه كما لو أنّه فعلاً قد فارق الحياة.

هـ- قصّة "أرملة مونتييل" : يتناول ماركيز فيها موت ثريّ يُدعى (خوسيه مونتييل" وافاه الأجل المحتوم، فاغتبط النّاس لاحتضاره، وأحبّوا المنون لأنّه خلّصهم منه ومن أفعاله الخسيسة، فقد كان يشتغل عينا للعمدة الجديد الذي هو حلقة متواصلة في سلسلة الدّيكتاتوريّة، وإرضاءً لمونتييل، يقوم بطرد كلّ الأغنياء إلى خارج المدينة ليبقى وحده يتقلّب في النّعَم، ويتطرّز بالحُلل، والغريب أنّه لم يك من الرّاسخين في الغنى، وإنّما عُرف عنه أنّه كان فقيراً لا يملك شيئاً بدليل أنّه "أمضى نصف حياته جالساً بثوبه الدّاخليّ أمام مطحنة الأرزّ التي يملكها"[1] ...وبعد أن قام ذاك العمدة الموصوف بالطّغيان والتّجاوز، بثقْب أبواب سكّان البلدة عن طريق رصاص تطلقه شرطته تهديداً لهم، قرّر هؤلاء الأثرياء مبارحة المدينة، ولكنّهم قبل أن يرتحلوا عنها، ابتاع منهم (خوسيه) أراضيهم وماشيتهم بثمن حدّده بنفسه[2]. وحين استغنى، أرسل ابنتيه إلى باريس، وتمكّن من أن يحصل لابنه على منصب قنصل في ألمانيا.

---

(1) المجموعة، ص 69.

(2) نفسه، ص 70.

وقد تجلّت مظاهر التّشفّي في هلاك خوسيه، في عدم تقديم العزاء لعائلته، ولم يشهد جنازته إلاّ نفر قليل؛ بل إنّ ابنتيه وولده لم يكلّفوا أنفسهم حضور الجنازة، واقتصروا على إرسال برقيّة تعزية لوالدتهم لم تكلّفهم أكثر من عشرين دولاراً... وبعد الانتهاء من مراسيم الدّفن، ومضيّ أيّام الحداد، أخبر الموكّل بالحسابات التّجاريّة زوجته بأنّ خزائن زوجها مفلسة. فذُهلت الأرملة لهذا الخبر، وطلبت من أولادها المقيمين بالخارج أن يبقوا حيث هم، ولا حاجة إلى أن يعودوا إلى البلدة بعد أن انتهى كلّ شيء.

و- يوم واحد بعد السّبت : تنطلق هذه القصّة نحو اتّجاه معاكس للتّرتيب الطّبيعيّ للقصص... تبدأ أحداثها بعد أن تستكشف السيدة (ربيكا)، وهي أرملة، أنّ ستائر منزلها كلّها ممزّقة شرّ ممزّق، فتتوجّه من فورها إلى عمدة البلدة لتقدّم شكوى ضدّ الأطفال الذين أتَوا هذه الفعلة. بيد أنّها تُفاجأ بأنّ ستائر البلديّة نفسها في حالة تمزّق شبيهة بستائرها. وتصادف العمدة نفسه وهو يحاول رتْق ما انشقّ منها، وهو الذي صحّح خطأها حين أنبأها بأنّ الطّيور هي التي ألحقت هذه الأضرار، وليس الأطفال مثلما توهّمته هي، وتعلم منه الآن فقط أنّ الطّيور قد نَفقت بشكل مُريب، وهذا الأمر الغريب لاحظه القسّ في الكنيسة، والمتجوّل في الشّارع، ممّا جعل هذا المشكل محور أحاديث النّاس في كلّ مكان...

وينتقل بنا الكاتب إلى الكنيسة ليجعلنا نعيش معه الحوار الدّاخليّ للقسّ وهو مستسلم لشطحاته الخياليّة التي طوّحت به بعيداً، ثمّ يطلعنا على أنّ هذا القس رُدّ إلى أرذل العمر حتّى غدا لا يعلم شيئاً ممّا يدور حوله، وهذا أدّى بانحسار الكنيسة إلى المطالبة بتعويضه، ولاسيّما بعد أن زعم في هذياناته المختلفة أنّه رأى الشّيطان!..

ويستغرق المؤلّف في وصف القسّ ناسياً أو متناسياً الموضوع الأساس للقصّة، ويستطرد أكثر من اللاّزم فيصف تحرّكاته الكسلى، ونومه الثّقيل، وتفكيره المخبول، وهندامه المشوّش، وطريقة تناوله الطّعام، والحالات الغريبة التي تصدر عنه، وجولاته اليوميّة نحو السكّة الحديديّة، والتي في إحداها ألفى طائرا على وشك الاحتضار، ما يفتأ به رمق من الحياة، فقصد به دار الأرملة (ربيكا) بأمل إنقاذه، لكنّ الأرملة ما تكاد تلمسه حتى يفارق الحياة، فيحمله الكاهن بين يديه مذعوراً وهو يكمل خطاه نحو المحطّة. وهنالك يفتح الكاتب للكاهن صندوق تداعياته المتتالية اللاّنهائيّة.. وحين يمضّه الجوع يعتزم على التّوجّه إلى أحد المطاعم الشّعبيّة، لكنّ القطار يفوته.. وحينئذ، يضطرّ لقضاء اللّيلة بعيداً عن مأواه، فتعود به تخيّلاته إلى الكنيسة، ويتسمّر على والدته التي ما تعوّد أن يذرها تقضي الليلة وحيدة، تنتقل تداعيات القسّ إلى أمّه وما تكون تفعله الآن، هذا في الوقت الذي يذكّره منظر والدته بسنوات صباه الأولى، وتذكّره الآلام التي قاستها، والمتاعب التي أقعدتها، وما هو المصير الذي آل إليه حالها بعد كلّ هذه الخدمات التي قدّمتها له...كان عليه أن يقضي ليلته في فندق متواضع، وفي الصبّاح يستفسر النّادل إن كان بالمدينة قدّاس، لأنّ اليوم يوم أحد.

ومن هذه الإشارة ينتقل بنا المؤلّف إلى حجرة الأرملة (ربيكا) التي قد تكون ما تبرح مستغرقة في تطيّرها من احتضار الطّيور المتتالي.. ومع كلّ ما كانت تعيشه من هواجس واضطرابات، فإنّها لم تقصّر في الذّهاب إلى الكنيسة لتقول لها الخادم إنّ القسّ قد جُنّ، إذ إنّه بعد زعْمه بأنّه رأى الشّيطان منذ خمس سنوات؛ ها هو ذا يصرّح بأنّه رأى "اليهوديّ التّائه"، وتنتهي القصّة بموت العجوز (ربيكا).

ز- "الورد الاصطناعي": وتتناول حادثة ليست ذات شأن كبير، تتلخّص في أنّ الفتاة (مينا) تستيقظ مبكّرة للتوجّه إلى القدّاس، لكنّها تفاجأ بأنّ ثوبها المحتشم قد قامت جدّتها بغسله وهو لمّا يجفّ بعد، ممّا يحول دون قيامها بهذه الشّعيرة...ويحتدم الحوار بين الجدّة العمياء وحفيدتها لتفجير الصّراع بين الشّخصيتين...ويتخلّل ذلك بعض الأحداث الثانويّة (كثرة وجود الفئران الميّتة في المنزل..إلقاء رسائل في المرحاض كانت أصلاً محفوظة في مكان آمن...)

وتنتهي القصّة باحتدام الصّراع بين الاثنتين، حين تتّهم الجدّة حفيدتها بأنّها كانت على موعد مع شخص علمت فيما بعد أنّه لم يعد له أرب فيها، فأزهدها رحيله عنها في الخروج، وتدافع الحفيدة عن نفسها بعبارة وقحة متوبلة، لتترك الجدّة في هيْنَمة مع نفسها.

ح- "جنازة الأمّ العظيمة": وهي قصّة خياليّة ضاربة في التّخيّلات الغريبة، وتتّسم بإبهام يتعذّر معه فكّ لغزه، بطلتها امرأة أثّرت بفضل حكْمها لمملكة (ماكوندو)، وحين فارقت الحياة، شهد جنازتَها الآلاف المؤلّفة من المتزلّفين ورجال الحكومة والمقرّبين منها وذوي المصالح معها في حياتها، حتّى تعذّر التّجوّل في (ماكوندو) بسبب الزّجاجات الخاوية، وأعقاب السّجائر والعظام المنخورة، والكؤوس والأسمال والغائط الذي خلّفه الحشد الذي جاء لحضور الدّفن[1].

ونتيجة لحكمها المطلق في الأسرة واستحواذها على كلّ شيء فيها، فقد زاوجَت الحلال بالحرام، واختلط المحرّم بالمُباح، "فتزوّج الأخوال حفيدات الأخوات، وتزوّج أبناء الخال عمّاتهنّ، والإخوة زوجات الإخوة"[2].

(1) المجموعة، ص 70.
(2) نفسه، ص 106.

وبفضل تسلّطها، فقد آمن كلّ امرئ في المملكة بأن "الأمّ العظيمة" هي مالكة المياه الجارية والسّاكنة، ومالكة المطر والقحط وطرقات المنطقة وأعمدة البرق، والسّنوات الكبيسة، والموجات الحراريّة، وهي باختصار شديد السيدة المطلقة في مملكتها وصاحبة الأمر والنّهي فيها، وليس باستطاعة أحد أن ينازعها ملكها، أو يناقشها فيما تُصدره من أوامر وقرارات[1].

ونظراً لجبروتها وطغيانها، فقد اعتقد الناس أنّها لن تموت أبداً، وانتقلت إليها العدوى من هذا التّمثّل من البشر السذّج، فسيطر عليها هي نفسها هذا الإحساس، حيث حدّدت لنفسها سلفاً أنّ عمرها سيستمرّ قرناً على الأقلّ، وهذا ما جعل طبيبها الخاصّ يوجّه كلّ عنايته إليها طَوالَ أسابيع ثلاثة.بيد أنّه في النّهاية استسلم أمام تحدّي الموت لعلاجه.أقبل الكاهن العجوز الذي تعذّر عليه صعود درجة واحدة من سلّم الطّابق الأوّل؛ بلْهَ الوصول إلى الطّابق الذي كانت تحتضر فيه.لذلك حمله عشرة من أقوياء رجالها إلى حيث ترقد ليقوم بتطهيرها ! ..

كانت هذه الأمّ تحتفل بعيد ميلادها كلّ سنة، فتُذبَح المواشي في السّاحة العامّة، وتعزف أنغام الموسيقى طَوال ثلاثة أيّام تكون هي غارقة في أريكة وثيرة تخطّط غالباً لزواج العشّاق من عائلتها للموسم القادم، وينتهي ذلك الحفل بنثر قطع معدنيّة على الحشد؛ تُلقي بها عليهم من شرُفتها.

وقبل أن تلفظ "الأمّ العظيمة" أنفاسها الأخيرة أملت على الموثّق قائمة ممتلكاتها، سجلّها في تقرير عدد صفحاته أربع وعشرون، ثمّ انتقلت إلى إملاء قائمة بممتلكاتها السريّة وصوتُها صافٍ ضائع في شتات الذكريات!..قالت :

---

(1) المجموعة، ص 108.

"الثّروة التي تحت الأرض، والمياه الإقليميّة وألوان السّوسن والسيادة الوطنيّة والأحزاب التقليديّة، وحقوق الإنسان، والحقوق المدنيّة، وزعامة الأمّة، وحقّ الاتّهام، والجلسات الطّائفيّة، ورسائل التزكية، والمدوّنات التّاريخيّة، والانتخابات الحرّة، وملكات الجمال، والكلام المُبهَم، والمظاهرات الهائلة، والشّابّات المتميّزات، والسّادة الوسيمون، والعسكريّون المطيعون، وصاحب السّمُوّ اللاّمع، والمحكمة العليا، والبضائع ممنوعة الاستيراد، والسيّدات المتحرّرات، ومشكلة الطّعام، ونقاء اللّغة، وضرْب المثال الجيّد، والصّحافة الحرّة غير المسؤولة، و..."[1].

وبعد أن يستعرض المؤلّف مراسيم هذه الجنازة ومئات الألوف الذين حضروها إمّا تشفّياً وإمّا تملّقاً وإمّا مباهاةً يخلص إلى القيل إنّ ورثتها تقاسموا ممتلكاتها وجسمها لمّا يبرد بعد في لحده!.

ويختم قصتّه بأنّ كلّ الممتلكات العريضة التي استولت عليها في حياتها تقاسمها ورثتها، ولم يبق منها إلاّ كرسيّ أسنده أحدهم أمام المدخل لتُروَى من فوقه قصّة هذه الأمّ العظيمة، وهي درس ومثال لأجيال المستقبل[2].

ولا يغفل ماركيز قيمة الحريّة التي عادت إلى سكّان المملكة جميعاً بعد ما طفقت تتعفّن تحت الوطيدة الرّصاصيّة.

المقاربة النّقديّة

بما أنّ هذه المجموعة تنطلق من أرضيّة واحدة هي التّشهير بالطّبقة الحاكمة الدّيكتاتوريّة، أو الطّبقة التي أثْرت في المجتمع على حساب المستضعفين، تقابلها الطّبقة المسحوقة التي لا تملك حولاً ولا

---

(1) المجموعة، ص 116.

(2) نفسه، ص 125.

قوّة، وإنّما تظلّ تنتظر التّغيير المستمرّ والفرَج المرتقب، وهي أيضا وصف صادق لمجتمع انهار بفعل البؤس والتّهميش والانحراف، فانتشرت بين أهله الأوبئة، وعمّت الموبقات حتّى صارت شيئاً عاديا مثلما قرأنا ذلك في قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص"، حين يعود (داماسو) مخموراً بعد أن بات في حضن فاجرة، ومع ذلك تستقبله زوجه بحنان، وكأنّ شيئاً لم يكن!..والمهمّ أنّ تشابه هذه القصص دلالة ومدلولاً، يجعلنا نتناولها جملة، مع تركيزنا على بعضها، ووقوفنا عند الخصائص العامّة لها.

الحبكة في القصص

إذا استفتحنا الحديث في هذه القراءة بقصّة "قيلولة الثّلاثاء" ألفيناها قد أفرغت من قالب التّأزّم، واختلط فيها الحدث بالحبكة الفنيّة، وانعدم فيها الحوار، كما أنّها أهملت الحلّ الحاسم، وإنّما أشارت إلى بعض ما قد يؤول إليه الأمر فحسب؛ من ذلك مثلاً: "لاحظ النّاس"..هؤلاء النّاس تجمهروا في الشّارع من أجل ماذا؟ أهي مظاهرة ضدّ منكر ما؟ أم هي احتجاج وغضب على سياسة حكّام هذه المدينة ورجال دينها من القساوسة ؟ ..هل علم النّاس بحدْسهم أنّ هذه المرأة تنتمي إلى القتيل (اللّص)، فأقبلوا نحوها يحاولون الانتقام منها هي أيضاً بعدما بعثت لهم بمجرم تسبّب في زعزعة نظامهم؟!..تلك أسئلة لن تجد لها أجوبة.

ثمّ الصّراع الذي يشوّق المتلقّي ويدفعه إلى الإقبال على العمل الإبداعيّ مفقود بدوره، ممّا يجعل القصّة رتيبة باردة بدون نهاية حاسمة، وبدون مقدّمة مشوّقة.ذلك أنّ المألوف في القصّة، وإن اعتُبر ذلك تقليدياً، أن تخضع لشروط متواضَع عليها لا مدعاة لذكرها.ونستطيع القول إنّ ثمانين بالمئة من القرّاء يشترطون في

القصص أن تكون جليّة المعاني، واضحة المرامي، ولاسيّما أننا في عصر زهد معظم المثقّفين في القراءة، ونبذ كلّ ما من شأنه أن يسبّب له هوَساً في دماغه وفكره!.

والغريب أنّ ماركيز يرى بأنّ "قيلولة الثلاثاء" أفضل أعماله مجتمعة [1]. لكنّ هذا لا يعدو أن يكون من باب التّرويج لما هو رديء من أعماله، في تصوّرنا.

أمّا في قصّة "يوم من هذه الأيّام" فإنّها بسيطة التّركيب، ساذجة المعالجة، ولا يشفع لها إلاّ التّصوير الذي أضفاه الكاتب على شخصيّة القصّة الأساسة، وهي تتناول حدثاً رُبط بخيط شدّ أولَه طبيب الأسنان، وشدّ آخرَه العُمدة الذي هو زبونه، كما سبقت الإشارة إليه في التّلخيص. وفي هذه القصة حاول المؤلّف أن يدخل نوعاً من الصّراع بينهما، وركّز أكثر على عنصر الشرّ أو روح الانتقام المغروسة في نفس الإنسان. بيد أنّه في الآخر يُرضخ الطّبيب لموازين الخير ومقاييسه اللّذيْن تفرضهما مهنته.

وتُختم القصّة بطريقة باردة تارة أخرى، وبدون انفعال المتلقّي أو تجاوبه مع سياق الأحداث.

وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص": يتناول ماركيز آفة من آفات المجتمع التي كان قد أنبأ عن عاقبتها الوخيمة في القصّة الأولى من مجموعته؛ وهي آفة السّرقة؛ إلاّ أنّ الأحداث التي استخدمها كانت مملّة. وقد كثر فيها الحشو والوصف الزائد، كما استطالت هذه القصّة أكثر ممّا ينبغي (73ص)، ولو كان الموضوع ذا أهمية لغُفر للكاتب تطويله وتفصيلاته للجزئيّات، لكنّه ظلّ يحوم حول بطل هذه القصّة

(1) غابريل غارسيا ماركيز رائد الواقعيّة السّحرية: بلينيو ميندونا، ترجمة الدكتور عبد الله حمادي

(داماسو) الذي يسطو على ثلاث كريات، ثمّ يجعل المتلقي يتعرّف على سيرته السيئة من خلال قيامه بتبديل بنات الليل كما يبدل جواربه.ويُفهم من مجريات حوادث القصّة مدى التّفسّخ الأخلاقيّ والضّياع اللّذين كان يعيش فيهما (داماسو) الذي كانت له زوج، وكانت حاملا، ومع ذلك فلم يك يستنكف من ارتياد علب اللّيل (الشّعبيّة)!!.. هو فقير معدم، بيد أنّه يستطيع الوصول إلى بنات اللّيل عن طريق حنوّ إحداهنّ عليه..ومتى كانت البَغيّ المحترفة على هذه الدّرجة من العطف على الرّجال أو على المجتمع؟!

وحين ينتهي المتلقّي من آخر كلمة في القصّة، لا مرية في أنّه يتساءل مع نفسه بإلحاح: من هو داماسو هذا؟ لماذا كان يمشي في هذه السّبيل؟ إنّ التّمطيط في القصّة لم تك من ورائه طائلة. ذلك أنّ إحدى التّفاصيل الزّائدة التي أثقل بها القصّة لم تجْدِ في التّعريف بشخصيّتي القصّة الرّئيستين: داماسو ـ آنا (بصورة خاصّة).

وتكاد النّهاية فيها تكون تقليديّة، حين يُقبض على اللّص، باعتبار أنّ مثل هذه النّهايات مألوفة في عالم الواقع الخياليّ.وهناك غمزة أخرى، وهي: من أين للّص بهذه الطّيبة وهذا الضّمير؟..كيف يعرّض نفسه لمخاطر حين يقرّر إعادة الكرات؟..ثمّ...يستسلم للعدالة بهذه السّهولة، مع أنّه، مثلما وصفته زوجه، حيوان؟!.

وفي قصّة "احتفال بنصر بالتاسار" نجدها تتطابق مع المثل العربيّ: "رضيَ من الغنيمة بالإياب"..وقد طرق في هذه القصّة حدثين بارزين هما: طيبة بالتاسار وكرمه على الرّغم من بؤسه وفاقته، وفي المقابل: نجد شخصيّة (مونتييل) الغنيّ ظاهرياً والبخيل حتّى على عياله ، حيث إنّ طفله يرغب في القفص، لكنّه يصفعه ويُنحّيه بعيداً عنه في سخريّة، ممّا يثير شفقة بالتاسار، فيهبه إيّاه مجّاناً.أمّا الطّرف الثّالث في

هذه القصة فإنّها زوجة بالتاسار التي كانت في المنزل تنتظر بصبر نافد أوبة زوجها ومعه ثمن القفص لتحلّ بتلك النقود مشاكل ومشاكل!.

والنّهاية هنا، فيها مفاجأة بالنّسبة للزّوجة القابعة في بيتها وهي تغنّي أغنيات زهوّ وانفراج،فإذا الصّدْمة تصيبها بعد أن يعود الزّوج إليها بخفّي حنين!..وهذا النّوع من القصص له مثيل في بعض ما قرأنا للعرب في هذا الفنّ، ممّا يجعل توارد الخواطر قائماً متواصلاً"[1].

ومثل هذه القصّة لا ريب في أنّها تحارب البورجوازية المهترئة التي تشكو العُري، وتخشى الفقر بصورة علنية!..لذلك يأْتي هذه القصّة بالقضاء على مونتييل في القصّة التّالية...ويلجأ الكاتب فيها من جانب آخر، إلى تفاصيل بيئيّة يريد من ورائها إفراغ البورجوازيّة من القيم، فيفضح عدم وفائها حتى لأدنى النّاس إليها حين يوظّف شخصيّات الولد والبنتين في صورة الجحود والنكران لأبيهم الذي ضحّى من أجلهم، وعادى الآخرين في سبيلهم، وأشبعهم حتّى أتخمهم.ومع ذلك!!..وماركيز هنا بلا ريب، رام أن يخطر كلّ من يشاكهون (مونتييل) بأنّ العقوق والتّمرّد هما أحسن ما ينبغي أن ينتظروه من أبنائهم أو أقرب المقرّبين إليهم، ناهيك عن الطّبقات الاجتماعيّة المستضعَفة التي تشنأ هؤلاء وتضْمر لهم غلاً علقمياً.ولكنّ "صفة البخل التي كانت راسخة في حياة الوالد انعكست على الأولاد حين ضنّوا بدفع ثمن تذكرة لحضور جنازته، بل اقتصروا على إرسال برقيّة تعزية لوالدتهم يصفها ماركيز في سخريّة لاذعة: "وكان بوسع المرء أن يرى أنّهم كتبوها وهم واقفون، بالحبر المتوفّر في دائرة البرق، وأنّهم مزّقوا العديد من صيغ البرقيات قبل أن يعثروا على كلمات قيمتها عشرون دولاراً"[2].

(1) تنظر قصة "الأشياء تفقد لونها" للأديب إبراهيم سعفان، ملحق الهلال "الزّهور" ع 9، ص 34، 37، 75 جنازة الأمّ العظيمة، ص 66.
(2) المجموعة، ص 20.

ويستخلص المتلقّي من قراءة هذه الفقرة مدى ما كان يربط الوالد بأبنائه من علاقة واهية كانت نتيجتها الحتميّة هذا الذي حدث، وحتّى الوالدة لم تتحسرّ على عدم حضور أولادها، بل شجّعتهم على ذلك!.

ويستعرض بعض العادات والتّقاليد الرّاسخة في كثير من المجتمعات، على غرار تطيّر بعض الخلق من عبارات أو أخبار أو ألوان ونحوها، حيث أنبأنا عن تطيّر الأرملة من دخول أحد خدمها وفي يده مظلّة مفتوحة، فنهرته زاجرة: "أغلق المظلّة، كلّ ما نحتاج إليه بعد كلّ ما أصابنا هو أن تدخل المنزل بمظلّتك المفتوحة".

ويشرحَ وضعيّة هذا البورجوازي" الذي تَحايَل على كلّ الأغنياء في بلدته ليُبعدهم خارج المدينة، كي يخلو له الجوّ وحده!..ينحّيهم من طريقه بحيلة شيطانيّة تذكّرنا بالعنَت الذي طبقّه الاستعمار الفرنسيّ على المزارعين الجزائريين الملاّك، حين لجأ إلى تجريدهم من ممتلكاتهم ظلما وزوراً وعدواناً.

كما يطعّم قصّته هذه بسخريّة مريرة من بنت البورجوازيّ" التي تخبر أمّها عن أتفه شيء استقطب انتباهها، ولكنّه بالقياس إليها شيء في قمّة الحضارة مع أنّه رذالة الحضارة، تقول في إحدى رسائلها لوالدتها وهي مسحورة بما ترى: "تصورّي، إنّهم يضعون أكبر وأجمل قرنفلة في مؤخّرة الخنزير!"[1].

الوصف التّقريري

يثقل المؤلّف بعض قصصه بالأوصاف التّقريريّة التي لا تضيف جديداً للقصّة القصيرة، نُلفي ذلك خصوصاً في قوله يصف جوّاً علاقته واهنة بالموضوع الرّئيس للقصّة كقوله: "بعد ظهيرة يوم متألّق انهمرت

---

(1) المجموعة، ص72.

في الأمطار دون رعد، وحين انتهى المطر، نظر من النّافذة إلى الحقل المنْهك من الاغتسال الحديث"[1].

بيد أنّ المؤلّف أحياناً يسمو إلى تصوير جميل كقوله في القصّة نفسها متحدّثاً عن القسّ العجوز: "أدرك ثقله الكامل: ثقل جسده، وثقل ذنوبه، وثقل عمره"[2]، أو كقوله في هذه الصّورة الكلية: "حين ابتلع أوّل لقمة من هذا الجوّ الذي كان كئيباً وممتلئاً بالدّيكة"[3]، ومثل ذلك قوله: "أخبره ومض من الاستبصار المُعجز أنّه بدأ يختبر أعظم يوم في حياته"[4]، وكقوله في قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" عن داماسو: "وفتح البريق البريم السري للنهر تحت القمر حقلاً من الأشواق في عقله"[5].

ومن الواضح أنّ الوصف التّقريري يجرّ إلى المباشرة في العناوين أيضاً، كقصّة "أرملة مونتييل". فالعنوان هذا لا يتّفق مع ما يشترطه النقاد في أنّ العنوان يجب أن يكون إيحاءً وإيضاحاً للفكرة العامّة للعمل الفنيّ، ويجب أن يكون نصف الفهم، وهذه المباشرة قد أطفأت نور النص وشنقته ظاهرياً.

السلبيّة في الشّخصيّة

إنّ الشّخصيّة القصصيّة عند (ماركيز) كثيراً ما تكون جامدة، والمتّفق عليه، أنّ الشّخصيّة القصصيّة، لكي تؤثّر في المتلقّي، لا معْدى لها من أن تتلفّع بالحياة، وتتحلّى بوشْي التّدفّق. أمّا إن راحت تسير على

(1) المجموعة، ص 77.
(2) نفسه، ص 90.
(3) نفسه، ص 91.
(4) نفسه، ص 91.
(5) نفسه، ص 91.

نمط آليّ مستسلم للأمر الواقع كما هو في معظم قصصه، فإنّ ذلك يجعلها مشلولة جامدة؛ ويتّضح ذلكم في:

- "قيلولة الثلاثاء": تستسلم المرأة للعجز بعد أن يهلك ولدها في إحدى مغامراته الليليّة. وبدلاً من أن تبحث عن سبيل لأخذ الثأر أو تبليغ العدالة، فإنّها تطمع في شيء بسيط: هو زيارة قبره!.

- "يوم من هذه الأيّام": بعد أن يقدّم لنا المؤلّف شخصيّة طبيب الأسنان، وحنقه وغيظه وتفكيره في الانتقام من العمدة، فإنّه يتراجع حين يكتفي بقوله وهو ينزع له ضرسه: "ستدفع ثمن قتلانا العشرين"(1). فهل يهنأ المجتمع إن خلّصناه من الأشرار والمجرمين، أم يرضى أن ننزع ضرساً لأحد الظّالمين له؟!..وبكلّ بساطة، تنطفئ جذوة الغضب، ويتغلّب العقل والإنسانيّة على النّزق والمخاطرة؟.

- "ليس في هذه البلدة لصوص": يستسلم (داماسو) تلقائياً وهو يحمل مفاتح سجنه بيده!...ثمّ لا يفعل شيئاً وهو الشّخص المُخيف الذي كان يتحرّق شوقاً إلى خصام الآخرين(زوجته / خليلته / أصحابه...!)

- "احتفال بنصر (بالتاسار)": يقضي (بالتاسار) وقتا طويلاً لصنْع قفص أخذ منه كامل وقته واستأثر بكلّ اهتمامه حتّى تجاهل نفسه فلم يحلق لحيته.وكان يحلم بأنّه سيبيعه بستين بيسو، ثمّ سيصنع مليون قفص.

وهذا الأسلوب في التّفكير الضّارب في عمق الخيال، له ما يقابله في تراثنا العربيّ، ونعني بذلك أسطورة "الرّاعي والجرّة".لكنّ بالتاسار

(1) وجد ماركيز مُسوّغاً وعلّة لذلك، ويعترف بقوله: تحتّم عليّ أن أكتب القصّة بالبساطة التي تحدّث لي بها جدّاي في لهجة غير مضطربة، أسوة بلهجة جدّيّ اللّذين لازمتهما حتّى عندما كان العالم حولهما يهدّد بالانهيار. مجلة الفكر التونسيّة، ع 6، ص 70. ولكنّ هذا التّبرير يرفضه الفنّ، باعتبار أنّ القواعد الفنية هي التي تخلق الإبداع، بالإضافة إلى عوامل أخرى

لا يحصل على شيء!!... ويؤوب إلى بيته مكسور العواطف والنفس، بعد أن زعم لأصحابه أنه باعه بأكثر مما كان يتوقع، فينتهز هؤلاء فرصة (ثرائه) ليجبروه على دفع ثمن العشاء والشراب، وهو فارغ الجيب!!.

- "الورد الاصطناعي": تفشل الفتاة في الارتباط بحبيبها بعد المراسلات المتعددة التي كانت بينهما حتى كونت تلك المكاتبات ركاماً جعلتها تضطر لإخفائها في صندوق!... وهلم جراً...

والملاحظ أن نهايات القصص تخيم عليها القتامة والحزن دائماً، وليس ثمة قصة في المجموعة تتفجر بإشراق، ابتداءً من "قيلولة الثلاثاء"، ومروراً على "يوم من هذه الأيام"، و"ليس في هذه البلدة لصوص"، و"احتفال بنصر بالتاسار"، وانتهاءً بقصة "أرملة مونتييل".

تبقى إشارة أخرى، وهي أن المؤلف ركز على الهموم الإنسانية والبيئية، فهو تناول حياة الفقراء والبائسين، وعيشهم النكد، وظروفهم القاسية كما سعى في مجموعته هذه إلى تشريح المشاق التي يكابدها هؤلاء في التكيف مع الطبقة المسيطرة عليهم، ومع البيئة المتخلفة التي تصرعهم تارة، ويصرعونها أخرى.. بل كان الكاتب أكثر تفاؤلاً حين جعل أبطال قصصه لا يخشون على أطفالهم من الفئران بعد ما التهم والفوها، ومع الحشرات الأخرى.

الزمان والبيئة في قصصه

يتضح الإلحاح على إصرار المؤلف على الزمان من خلال ذكره لليوم، والساعة، وربما التاريخ أحياناً. وقارئ المجموعة يخرج بنتيجة بينة، وهي أن الزمن لا بد منه في معظم قصصه، يقول عن موت بطل قصة (خوسيه مونتيل): "مات خوسيه مونتيل في الثاني من أب

1952م في الساعة الثالثة بعد الظّهر نتيجة غضب ونوبة كان الدكتور حذّر منها"[1].

ويقول عن موت الأمّ العظيمة: "عاشت اثنتين وتسعين سنةً، وماتت في جوّ القداسة أحد أيام الثلاثاء من أيلول (سبتمبر)"[2].

وقد أكثر من ذكر شهري " آب - أيلول" (أوت - سبتمبر) وأيّام الثلاثاء والخميس والسبت... ولعلّ لهذه الأيّام والشّهور صلة ببعض نظراته الشخصيّة إلى التّطيّر أو السّعد[3].

أمّا بالنّسبة للبيئة المكانيّة: فإنّها نقلت إلينا ظاهرة الجوّ السّاخن أبداً، وذكر كلّ ما ينتج عن ذلك من أوساخ وقاذورات، واحتضار للحشرات. وقد تسبّب في هذا الوضع البؤس والضّنك، والإهمال الكلّيّ من المسؤولين على هذه البيئة أو تلك؛ ففي قصّة " الورد الاصطناعيّ" تقول الحفيدة لجدّتها: إنّها فئران..."[4].

وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" يقول: "وضعت الفتاة الأسمال في صندوق خشبيّ، وأنامت الطّفل داخله، ثمّ وضعت الصّندوق على الأرض. قال (داماسو) : ستأكله الفئران"[5].

وظاهرة الفقر التي طرقها وكشف عنها بتفصيل منثورة عبر ثنايا قصصه كلّها مثل قوله : "ورفعت المكواة عن الموقد لتتمكّن من تسخين القهوة"[6] .

---

(1) المجموعة ، ص 66.
(2) نفسه، 106.
(3) يراجع في ذلك "بلينيوميندوثا" - ترجمة: د.عبد الله حمادي
(4) المجموعة، 102.
(5) نفسه، ص 27.
(6) نفسه، ص 23.

وقوله في موطن آخر من قصصه أيضاً: "كانت الغرفة تعزف من أجل زبون واحد"[1].

الحركيّة في القصص

سبق لنا القيل إنّ معظم القصص في هذه المجموعة تتسم بالجمود والرّتابة، ولكنّ هذا الحكم تنفلت منه قصةً "ليس في هذه البلدة لصوص" التي نجد فيها (داماسو) بطل هذه القصة، يمتاز بحركة دائبة، فقد استفتح الباثّ قصتّه عنه برجوعه من المقهى وأنهاها بعودته إليها، حيث كانت الخاتمة؛ وكأنّه رام أن يُثْبت المقولة الشائعة: "إنّ المجرم يحوم دائماً حول مكان جريمته". ولكنّ هذه الحركيّة، وإن عرّفتنا بمشاعر البطل، فإنّها لم تضئ لنا جوانب من حياته الاجتماعيّة والثقافيّة، أو حتّى شخصيته التّطوريّة ...والواقع أنّ القاصّ كان سينجح أكثر، في تصوّرنا، لو لم يكثر من الإطناب والالتواء. ذلك أنّه تناول منحىً واحداً من مناحي البطل، ضارباً بالتّفاصيل الأخرى عرض الحائط. وكان من الجائز أن يُسهم ذلك في تكملة عوامل نجاح هذه القصة، بيد أنّ التّمطيط أفقد قصتّه هذه الميزة!...أضف إلى ذلك أنّ الحدث بسيط لا يهزّ مشاعر المتلقّي، زادت في برودته الحبكة البسيطة التي تناول بها المؤلّف هذا الحدث، حيث إنّ المتلقّي يقف موقف المتفرّج من (داماسو) لا يحبّه ولا يبغضه، لا يحقد عليه ولا يشفق، مع أنّ المألوف في الحبكة القصصيّة أن تتّسم بدراميّة الحدث، باعتبار أنّها هي التي تهيج ذهن المتلقي، وتخذر فكره، وتؤجّج عاطفته، أما إن خلت القصة من الجانب المذكور فإنّها تكون أقلّ تأثيراً وأضعف نجاحاً.

(1) المجموعة، ص 45.

السّخريّة الفنية

تفيض قصص ماركيز بكثير من العبارات التي يُستشفّ منها الاستهزاء والتّهكّم؛ فيقول في قصة "قيلولة الثلاثاء": "كان على يديه من الشّعر أكثر ممّا يكفي لتفسير ما فقده من شعر رأسه"[1] . ويقول عن أحد القساوسة: "وكان يجلس مرّتين في الأسبوع من أجل الاعتراف، ولكنْ خلال سنوات عديدة لم يعترف أحد"[2].

والقصّ حافلة بمثل هذه العبارات التي تكاد تطبع أسلوب الكاتب ولاسيّما لدى الحديث عن الطّبقة الأرستقراطيّة.

توظيف الأسطورة

يتجلّى توظيف الأسطورة أكثر في قصّتيه (يوم واحد بعد السبت - جنازة الأمّ العظيمة)، وهو يشير في الأولى إلى بعض الرّموز بعيدة العمق كالطّيور الميتة التي أقلقت الأرملة "ربيكا" وقسّ المدينة، والعمدة، وصاحبة النّزل، وكلّ مقيم في تلك الجهة...وليس ثمّة تفسير لذلك، لكنّ القسّ يفسّره بأنّه كان نتيجة لاجتراح النّاس الذّنوب، ولخروجهم عن طاعة الرّبّ وتعدّيهم على الحُرمات، أو هي تحذير لهم لكونهم لا يصدّقون كلّ ما يتلقّون من تعليمات كنسيّة، على حين يفسّرها شيوخ المجتمع وعجائزه بأنّها ناجمة عن سخط الله عليهم بعد ما زعم الكاهن المخبول أنّه رأى الشّيطان منذ سنوات، وأنّه الآن قد رأى "اليهودي التّائه"!!.

أمّا في القصّة الأخرى، فإنّ الأسطورة في ثناياها أوضح، حيث ابتدأت بها وانتهت بها؛ قال في مطلعها: "هذا لكلّ المتشكّكين في العالم

(1) جنازة الأمّ العظيمة، ص 12.
(2) نفسه، ص 78.

هو الوصف الحقيقي للأمّ العظيمة العاملة المطلقة لمملكة ماكوندو التي عاشت اثنتين وتسعين سنة، وماتت في جوّ القداسة في أحد أيام الثلاثاء من أيلول الماضي»[2].

إنّ الأمّ العظيمة أسطورياً، ترمز إلى استحواذها على كلّ شيء في هذا الوجود، وقد مرّت بنا القائمة الطّويلة لممتلكاتها التي تتحدّد بدءاً من البحار والثّروات تحت الأرض، وانتهاءً بالأشجار والأزهار وملكات الجمال!!..

ثمّ تتضاعف الأسطورة والرّموز أكثر في تشييع جنازة هذه (الأمّ العظيمة) حين أقبلت الملكات الوطنيّات لكلّ الأشياء؛ يقول ماركيز عنهن: «كنّ يسرن يتقدّمهنّ الملكة الكونيّة، ومن ملكة فول الصّويا ملكة القرع الأخضر، ملكة الموز، ملكة طعام اليكة، ملكة شجر الغوافة، ملكة جوز الهند، ملكة اللّوبياء، وكلّ الملكات الأخريات اللّواتي حذفن لئلاّ يجعلن هذا الوصف متطاولاً حتّى السّأم»[2].

مهما يكن، فإنّ أسطورة (الأمّ العظيمة) استقاها المؤلّف من الحياة، وهو يرمي بها إلى حتميّة زوال الدّيكتاتوريّة والمنكر والبغي، وعودة الحريّة إلى الأرض ولو بعدحين!..كما تنفّس القوم الصّعداء بعد النّير الذي طوّق رقابهم لمدّة ليست بالقصيرة..إنّها نهاية لا جرم منها لكل متجبّر ظالم!.

الأسلوب

خلا أسلوب المؤلّف من الشّعريّة أو كاد، ممّا جعل هذا الأسلوب واقعياً محضاً من حيث الوظيفة اللّغوية والجمال الأدبي، ولكنّ هذا

(1) المجموعة، ص 106.

(2) نفسه، ص 123.

الحكم لا يُراد به خلوّ قصص ماركيز من كلّ صورة كليّة أو جزئيّة، لأنّ قصصه في الواقع تكتنفها بعض الأدوات التي توحي إلى عبارات الشعّر والبهاء الأدبي"؛ من ذلك ما نُلْفيه من إيحاء في قوله: "وفي الجانب الآخر من الشارع، في الطّوارالذي تظلّله أشجار اللّوز"[1] حيث يشير هنا إلى اشتداد الحرارة في منتصف النّهار. وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" يقول: "حين رأته آنا ينظر إلى نفسه في المرآة قبل أن يخرج، وعليه قميصه الأحمر ذو النّقوش المربّعة، شعرت أنّها عجوز وقذرة"[2]. وتبدو الكناية هنا واضحة من تخوّف آنا من هجران زوجها لها. ويقول في القصّة نفسها: "وكان من الواضح أنّه سيكون أسعد لو كان له ذيل بالإضافة إلى السّاقين والذّراعين"[3]. وفي هذه العبارة كناية عن الحيوان، وهذا شبيه بقوله: "أنت غبيّ لا تدرك أنّ هناك بدراً كاملاً"[4].

ويقول في قصّة "قيلولة الثّلاثاء": "ظهرت امرأة عجوز كان لها بجلدها الشّاحب جدّاً لون الحديد"[5].

وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" نعثر على تشبيه طريف يبغي من وراء توظيفه الإشارة إلى فقدان المشاعر الإنسانيّة عند شخصيّة هذه القصّة المتمثّلة في(داماسو) حين تقول له زوجه في هجنة: إنّ لك مشاعر حمار[6].

(1) المجموعة، ص 11.
(2) نفسه، ص 28.
(3) نفسه، ص 46.
(4) نفسه، ص 49.
(5) نفسه، ص 11
(6) يراجع م.ن.ص 22.

وفي القصة نفسها يقول متحدثاً عن كرسي قديم تعودّ الناس أن يجلسوا عليه إلى الطاولة للعب (البلياردو) قبل أن تُسرق الكرات، ثمّ فقد الجالسين عليه، فذكّره ذلك بالرّجل الذي يفقد زوجته ويُصاب بالترمّل، حيث يصفه بأنّه أشبه بأرمل حديث[1].

كلمة أخيرة

إنّ قصص ماركيز القصيرة لا ترقى إلى أعماله الطّويلة، ولاسيّما روايته الشّهيرة "مئة عام من العزلة" ، ولعلّ أنّ ذلك هو ما جعل الأنظار تسمرّ على هذا العمل الكبير ولا تحتفل بأعماله المتمثّلة في السّرديّات القصيرة.ومماّ أسهم في نجاحه هناك، وعدم توفّقه هنا، هو أنّه يتميّز في كتاباته بالجمل الطّويلة، والإطناب، والإلحاح الزّائد على الوصف في الشّخصيات، وهذا عنصر يتطلّبه العمل الرّوائي لا العمل القصصيّ؛ وعلى سبيل المثال، فإنّ نجيب محفوظ، على شهرته الرّوائيّة، لم يبلغ شأو الشّهرة التي بلغها في الرّواية.

وأخيرا، فإنّه من البديهيّ جداً أن يحالفنا التّوفيق في جنس أدبيّ،ولا يحالفنا في جنس أدبيّ آخر، ولكنْ من غير البديهيّ أن تظلّ ندور في حلقة مفرغة، ونصرّ على الخطأ.

---

(1) يراجع م.س.ص 32

خاتمة

لقد تبدّى لنا من محاور هذا البحث أنّ السّرديات ولاسيّما الرّواية والقصّة القصيرة قد حظيت باهتمام الدّارسين في العالم العربيّ، ونالتْ مكانةً لم تبلغها الفنون الأخرى، باعتبار أن السّرديات هي وليدة عصرها وبنت دهرها، على الأقلّ من حيث البنية والتأليف، ممّا أدّى بالقرّاء إلى الإقبال عليها وتلمّس الجوانب الخيالية والأسطوريّة والواقعيّة في ثناياها، وذلكم التزاحم على قراءتها والاطّلاع على الجديد منها أفضى إلى تنافُس المبدعين في إنشائها و التّنويع في منهاج تحريرها والارْتقاء بها إلى مصافّ الفنّيات الغربيّة، والتّطوير في الرّؤية والتّجديد في الشكل، وهذا كلّه كان دفْعاً قوياً للبانين والمتلقّين معاً، وتزايد المنْتمون إلى هذا النّوع الأدبيّ حقاً وباطلاً

لكن وبالرّغم من السلّبيات التي انْجرّتْ عن هذا الإقبال على السّرديات، فإنّ النّتيجة كانت رائعة حيث ظهرت عناوين روائية متعددة، ونبغت أسماء جديدة تبوّأت مكانةً فيها مُحاولةً تجاوزُ ما كتب قبلها، أمّا كتّاب القصّة القصيرة فهم لا يُحْصون عدداً، ويتجاوزون في الجزائر وحدها نصف الألف، وهذا ما نتج عنه ظهور عشرات المجاميع القصصيّة، وطفت على السّاحة عشرات الأسماء التي استطاعت أن تفرض وجودها وتثبت قدمها في هذا الفن.

ولقد حاولنا في هذا الكتاب أن ننقُل جانباً من نماذج هذه السّرديات بعد أن حلّلْناها بتفصيل غالباً، وأجهدنا أنفْسنا في استنباط قضاياها الفنية، وهذا مع اعترافنا بأنّ المناهج تختلف والاجتهادات تتطوّر، وما قمنا به من محاولات تقريبيّة للمدوّنات السّرديّة قد لايُرضي بعض المتلقّين، وهو ما يدفعنا إلى التأكيد، بأنّنالسنا أوصياء على أحد، وما عبرّنا عنْه كان صادراً عن نيّة خالصة، وقراءة واعية، وصرامة منهجيّة.

وعلى الله قصد السّبيل

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

قائمة المصادر والمراجع

أدب التّحدّي السياسيّ في المغرب العربيّ: د. سيد حامد النساج، دار الرّأي- بيروت، ط1/ د.ت.

الأدب المقارن : د. محمد غنيمي هلال، دار العودة / دار الثقافة / بيروت – دون تاريخ.

الأدب والغرابة – د. عبد الفتاح كليطو – دار الطّليعة للطّباعة والنّشر – بيروت، ط1 / 1982م

أقنعة من زجاج (مجموعة قصصيّة): نادر السبّاعي، شر: المطبعة العربيّ- حلب، سورية - 1982م.

ألبِريس: تاريخ الرّواية الحديثة ص 469 لأ ترجمة: جورج سالم لأ منشورات عويدات: بيروت – باريس – ط2 سنة 1982م.

الأنفاس الأخيرة (رواية) : محمد حيدار، نشر: م. و. ك – الجزائر 1985م.

البحر ينشر ألواحه (رواية) : محمد صالح الجابري، نشر: المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط3/ 1984م.

بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة : فريد أنطونيوس مكتبة: الفكر الجامعي،

جريدة "الشّعب" الجزائريّة الصّادرة في 10 جمادى الأولى 1414هـ (26 أكتوبر 1993م)، ع. 10213.

جريدة (القادسيّة) العراقيّة الصادرة في 25 أبريل 1987م

جريدة الشعب (الجزائرية) الصادرة بتاريخ 03 يناير 1991م ع. 4445.

جريدة الشعب (الجزائرية) ع.6285 بتاريخ 11 يناير 1984م.

جنازة الأمّ العظيمة (مجموعة قصصيّة) : جابرييل غارسيا

ماركيز، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي، نشر: دار الجليل، دمشق - ط1 / 1983م.

الرواية – ترجمة : مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنيّة للكتاب – سلسلة المكتبة الشّعبيّة.

الشّراع والعاصفة (رواية): حنامينه، نشر : دار الآداب - بيروت، ط3/ يونيو 1979م.

ظلال مضيئة. مكتبة النهضة المصرية ط1 – سنة 1963

غابريل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السّحرية: بلينيوميندونا، ترجمة الدكتورعبد الله حمادي، نشر: مكتبة البعث بقسنطينة، الجزائر.

فاروق خورشيد: هموم كاتب العصر

فان تيغم (VAN TIGME): المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس – منشورات عويدات – بيروت.

في التّنظير والممارسة: د. حميد لحمداني – عيون المقالات، الدار البيضاء (المغرب) ط1، 1986م

القبر المجهول أو الأصول (رواية): أحمد ولد عبد القادر، نشر: الدّار التونسيّة للنشر، تونس 1984م.

القرآن والقصّة الحديثة : أ.محمد كامل حسين، دار الكتب (البحوث العلميّة) - ط1/ بيروت 1970م

القصّة التونسية القصيرة: محمد الهادي العامري، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1980م.

القصّة الجزائريّة القصيرة : د. عبد الله ركيبي، الدار العربية للكتاب / المؤسسة الوطنيّة للكتاب 1983م.

ليليات امرأة آرق (رواية) : رشيد بوجدرة. ط: المؤسسة الوطنية للكتاب – ط1 سنة 1985م.

مجلة "الأقلام" العراقية، ع. نوفمبر – ديسمبر 1986م.

مجلة "ألوان" الجزائرية) – العدد 55 سنة 1983.

مجلة (رصيف) المغربية، السنة الأولى 1989م، ع.3.4.

مجلة الزهور (ملحق الهلال) ص : 28ع. 07 يوليو 1974م.

مجلة الهلال المصرية ، عدد أوت (أغسطس) – سنة 1969م.

مجلة الهلال – عدد يوليو 1976م.

مجلة الزهور(ملحق الهلال)، ع. 9 .

مجلة دراسات عربية، ع1 نوفمبر 1972م.

محاضرات في الثقافة والمجتمع : د. محمد السويدي، ديوان المطبوعات الجامعية، (الجزائر) 1985م.

مدخل إلى نظرية القصة" : للمرزوقي / شاكر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر/ الدار التونسية للنشر – ط1.

معالم القصة الروسية : فرجينيا وولف: (ضمن كتاب: فن الأدب ، ترجمة يوسف ثروة– دار الكتاب العربي– بيروت.

نحو رواية جديدة: آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى – دار المعارف بمصر – د. ط / د. ت.

النقد التطبيقي التحليلي" : عدنان خالد عبد الله، – دار الشؤون الثقافية العامة – الطبعة الأولى 1968 بغداد.

النقد والحرية: خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1977م.

نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة في 250 صفحة من الحجم الصغير – ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – مطبعة أحمد زبانة – الجزائر – دون تاريخ.

هل الأدباء بشر ؟ : د. موسى الحسيني. دار العلم للملايين – بيروت

ونصيبي من الأفق (رواية): عبد القادر بن الشيّخ – دار الجنوب للنّشر – ط1 تونس 1984م.

الفهرس

طبع بمطبعة دار هومه – الجزائر 2014
34، حي لابروير – بوزريعة – الجزائر
الهاتف: 021.94.41.19/ 021.94.19.36
الفاكس: 021.94.17.75/ 021.79.91.84
www.editionshouma.com
email : info@editionshouma.com

دار هومه

للطباعة والنشر والتوزيع

www.editionshouma.com

